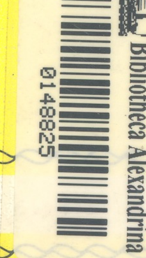
د. زكي نجيب محمود

مع الشعراء



دار الشروق



مع الشعراء

الطبعة الثانية

١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م

الطبعة الثالثة

١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م

الطبعة الرابعة

١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م

القاهرة: ١٦ شارع جواد حسني - هاتف ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧٨
برقيا شروق - تلكس 93091 SHROK UN
بيروت ص.ب. ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
برقيا داشروق - تلكس SHOROK 20175 LE

د. زكي نجيب محمود

دار الشروق



العقاد الشاعر

١

البصر الموحى إلى البصيرة ، الحس المحرِّك لقوَّة الخيال ، المحدود الذى ينتهى إلى اللامحدود – ذلك هو شعر العقاد ، بل ذلك هو الشعر العظيم كائناًمن كان صاحبه .

إن للشاعر – كما لسائر عباد الله – عيناً ترى ، وأذناً تسمع ، لكن الشاعر – دون سائر عباد الله – ينتقل من المرئى والمسموع إلى رحاب نفسه ، ليجد هناك وراء ذلك المحسوس الجزئىّ المقيد بزمانه ومكانه ، عالَماً من صور أبدية خالدة ، لا تقتصر حقائقها على زمان بعينه ومكان بعينه ، وهكذا يفعل العالِم ، لولا أن العالِمَ يستخلص تلك الصور هياكل من علاقات مجردة ، وأما الشاعر فيقدمها عامرة بالمضمون والفحوى ، فتصبح بالنسبة إلى وقائع الحياة الجارية بمثابة النموذج من تطبيقاته ، فالأول ثابت ، والثانية عابرة تجىء وتذهب ، ومن هنا كان الشعر هو الذى يضفى على الحياة وقائع معناها ، لأنه يطويها تحت نماذجها التى تفسرها وتفصح عن كوامنها ، فلئن قيل إن الشاعر الحق يصور الحياة ؛ فليس التصوير المقصود هنا هو تصوير المرآة للواقف أمامها ، بل هو تصوير المثال الثابت للجزئية الطارئة ، فالأول يفسر الثانية ويوضحها ولولاه لظلت الجزئية العابرة واقعة صماء خرساء لا تجد اللسان الذى يعبر عما انطوى فى دخيلتها ، ولعل هذا ما أراده العقاد حين قال :

والشعر ألسنةٌ تفضى الحياة بها إلى الحيــاة بما يطويه كتمانُ
لولا القريض لكانت وهى فاتنة خرساء ليس لها بالقول تبيانُ
ما دام فى الكون ركنٌ للحياة يُرَى ففى صحائفه للشعر ديوانُ

فالشاعر حلقة وُسطى بين عالم المعانى الخالدة من ناحية ، وعالم الحياة الجارية العابرة من ناحية أخرى ، ينظر إلى أعلى ليكتسب الصور فى أبديتها ودوامها ، وينظر إلى أسفل ليرى تيار الحياة الواقعة كما يجرى ، فيردّ المادة هنا إلى الصورة هناك ، وإلا للبثت مادة الحياة الجارية حادثات تتصاحب أو تتعاقب بلا معنى ولا مغزى ، فلئن كان لا بد للشاعر من عالم أعلى يستمد منه صوره الثابتة ، فكذلك لا بد لسائر الناس من شاعر يردُّ لهم أحداث حياتهم الواقعة إلى صورها التى تكسبها معناها ، يقول العقاد :

والشعر من نَفَسِ الرحمن مقتبسٌ والشاعر الفذُّ بين الناس رحمنُ

وبهذا المقياس ننظر إلى شعر العقاد .

افتح الجزء الأول من ديوان العقاد ، واقرأ أول قصيدة منه وعنوانها « فرضة البحر » (الميناء) ، وإنما اخترت لك أول قصيدة من أول ديوان للشاعر ، حتى لا يكون اختيارنا متحيزاً ولا متعمداً ، فأول لقطة حسية يلقطها الشاعر ببصره هى المنار يظهر ضوؤه ويختفى ، فيدخل الشاعر بهذه اللقطة الحسية الجزئية المحدودة بمكانها وزمانها ، يدخل بها إلى طوية نفسه فيجد أن الضوء المرئى لا يغنى عن هداية الفكر شيئاً ، فإن تراكمت على النفس شبهاتها وأشجانها فوئلها هو لُمَع الأفكار لا لمعات الضياء ؛ فأمامك فى القصيدة صورتان متشابهتان : إحداهما خارجية والأخرى داخلية . فظلمات البحر فى الخارج يقابلها شبهات النفس وأشجانها فى الداخل ، ولمعات المنار فى الخارج يقابلها لُمَع الأفكار فى الداخل ، وانطلاق الضوء على جوانب اليمّ بلا حدود تحدّه ولا قيود تقيده يقابله انطلاق العقل حرًّا نافذا . . . صورتان متشابهتان : أما إحداهما فمن الواقع المحدود ، وأما أخراهما فمن المطلق اللامحدود . لكن الصورة الأولى تظل حادثة طبيعية كأية حادثة أخرى فى الطبيعة حتى تسعفها الصورة الثانية فتضفى عليها المعنى :

قطبَ السفين وقبلةَ الربّانِ يا ليت نورك نافعٌ وجدانى

يزجى منارُك بالضياء كأنه أرِقٌ يقلّب مقلتَىْ وَلْهَانِ
وعلى الخضمِّ مطارحٌ من وَمْضِه تسرى مدلّهةً بغـير عنان
كمطارح الأفكار فى لُجج على لجج من الشبهات والأشجان
تخفَى وتظهر وهى فى ظلمائها باب النجاة وموئل الحيرانْ

واللقطة الحسية الثانية التى يلقطها الشاعر ببصره هى الحركة التى تعجُّ بها الميناء من راحلين وقادمين ، فيدخل الشاعر إلى طوية نفسه مرة ثانية ، ليرى صميم الحياة أضداداً متجاورة : فبرٌّ وبحر ، وشرقٌ وغرب ، وراحلٌ وقادم ، ومغترِبٌ عن الوطن وعائد ، ولغاتٌ مختلفات وألوان متباينة :

فيها الْتَقَى برٌّ وبحرٌ واستوى شرقٌ وغربٌ ليس يستويانِ
بسطت ذراعيها تودِّع راحلا عنها وتحفـل بالنزيل الدانى
زُمَرٌ توافت للفراق فقاصدٌ وطناً ، ومغترِبٌ عن الأوطان
متجاورى الأجساد مفترِقى الهوى متباينى اللهجـات والألوانِ
فانظرْ إلى تلك الوجوه فإنها شتى ديار جُمِّعت بمـكان

ويعود الشاعر إلى المرئى المحسوس مرة ثالثة ، فيرى الميناء ناتئة بصخرها وسط الموج ، ومرة ثالثة يدخل بالصورة المرئية إلى طوية نفسه ليرى النموذج العقلى فى صورة الحصن الحصين ، أو فى صورة الطود الراسخ أو فى صورة البطل الصنديد الذى لا تنال منه الزوابع والزعازع مهما اشتد بطشها ومكرت بحيلتها ، فلتعنفْ هجمات الأعداء لكن الحصن ثابت ، ولتهبَّ الريح عاتية لكن الطود راسخ ، وليمكر الماكرون وليخدع الخادعون لكن البطل مطمئن النفس رابط الجأش :

فى فرضةٍ متقاصرٍ عن متنها موجٌ أشمُّ أحمُّ ليس بوانِ
موجٌ يطيف بها وقد ران الكرى فيها طوافَ الضيغم الغرثان
ألقت مَراسيَها السفائن عندها وتحصَّنت منها بدارِ أمان
فكأن ضوء منارها نار القِرى لو كان يبعث ميت النيران

واقرأ القصيدة مرة ثانية على ضوء جديد ، اقرأها على أن العقاد يتحدث عن نفسه لا عن الميناء ، تجد شخصية الشاعر قد ارتسمت أمامك بخصائصها المميزة فهذا رجل قوى البناء متين الأخلاق ماضى العزيمة ينهض وسط الشدائد كالطود الأشم تكتنفه فى دنيا الفكر مشكلات فينفذ فيها بشعاع العقل حتى يهدى ويهتدى . فكم من سفينة عقلية جرفها الطوفان فكان لها الجودىّ الأمين ! وكم من شاردة فى الفكر وكم من واردة أسلست له القياد واطمأنت عنده فى موضع مستقرٍّ آمن ! وكم تتنوع الأفكار والثقافات فى رأس الشاعر ثم تتوحد وتتكامل فى شخصه الفريد ، كما تتنوع الأحياء والأشياء فى الميناء ، ثم تُوحدها معاً وحدةُ الميناء ! ... هكذا ترى الشاعر ينظر إلى الأشياء كما ينظر إليها سائر الناس ؛ لكنه دونهم يجوب بالمرئى فى آفاق الفكر والخيال حتى يجلوه ويجلو نفسه فى آن معاً .

ونسوق مثلا آخر نبين به كيف يختار الشاعر من محسوساته ما يوحى بمعانٍ خالدة ، فاقرأ معى قصيدة « العُقاب الهرم » تجدها مثلا واضحاً لما أسلفناه لك من سمات العقاد ، فاللقطة الحسية هنا هى عُقاب زالت عنه قوة شبابه فجثم على الأرض عاجزاً عن النهوض والتحويم فى أقطار السماء كما كان يفعل إبّان عنفوانه ، ويتلفت الشاعر حوله فإذا صرصورٌ ناشطٌ بوثباته ، وإذا طائر القطا يصيح ، أما شيخ الطيور فقد حطمته السنون ولم يعد له من حياته إلا الحطام ، لكن واعجباً لعينيه الواهتين ما زالتا ترهبان بغاث الطير فتفرُّ هاربة لا تقوى على مجرد النظر إلى صاحب السطوة حتى بعد أن زالت عنه سطوته .

هذه هى الصورة المرئية المحسوسة ، يرسمها الشاعر بتفصيلاتها رسماً يوحى للقارئ أشد إيحاء بالصورة الخالدة المتكررة فى شتى الكائنات وعلى مر العصور : صورة المجد المخوف المهيب المرهوب الجناب ، تذهب مع الأيام قوّته المادية لكن تبقى له آثار الهيبة الماضية يخشع لها الرائى راضياً أو

كارهاً فانظر إلى آثار معبد قديم زالت عنه قوة العقيدة فهل يسعك أن ترى أطلال المجد ولا تخشع لها ؟ . أو انظر إلى صاحب الجاه القوى ذهب عنه الجاه ، أو إلى الليث حبيساً وراء القضبان ، أو إلى أمة ضعفت بعد قوة ، أو إلى ماشئت من أصحاب الجبروت تذهب عنهم علائم الجبروت كلها وظواهره كلها ، لكن شيئاً عجيباً ملغزاً يظل فيهم باقياً ينتزع احترام الرائى انتزاعاً .

وهاهى ذى قصيدة « العقاب الهرم » فطالعْ فى هذه القصيدة المنظر المحسوس بتفصيلاته ومقارناته ، ثم تَعَقَّبْ إيحاءه فى نفساك ، فإن وجدت أنك قد انتقلت مع الشاعر من عالم الحس المحدود إلى عالم المطلق اللامحدود ، وإن وجدت شواهد التاريخ وشواهد خبرتك فى الحياة قد تقطرت إلى ذهنك بفعل الصورة المحسوسة التى طالعتها فى القصيدة فاعلم أنك إزاء شعر عظيم :

يهمُّ ويعييه النهوض فيجثمُ	ويعزم إلا ريشه ليس يعزمُ
لقد رنّق الصرصور وهو على الثرى	مكبٌّ ، وقد صاح القطا وهو أبكم
يلملم حدباء القدامى كأنها	أضالع فى أرماسها تتهشم
ويثقله حمل الجناحين بعد ما	أقلاّه وهو الكاسر المتقحّم
جناحين لو طارا لنصّت فدوّمت	شماريخ رضْوَى واستقلّ يلملم
ويلحظ أقطار السماء كأنه	رجيم على عهد السموات يندم
ويغمض أحياناً : فهل أبصر الردى	مقضّاً عليه أم بماضيه يحلم
إذا أدفأته الشمس أغفَى وربما	توهّمها صيداً له وهو هيثم
لعينيك ياشيخ الطيور مهانة	يفرّ بغاث الطير عنها ويهزم
وما عجزت عنك الغداة وإنما	لكل شباب هيبةٌ حين يهرم

وقفة الشاعر هنا أمام العقاب المحطم المهدد شبيهة فى جوهرها بوقفة الشاعر القديم أمام الطلول ، فالقالب الشعورى واحد فى الحالتين ، أما مضمون

الخبرة الحسية فيختلف باختلاف الخبرة عند الشاعرين ، ووحدة الصورة مع اختلاف المضمون ، تبين أين تكون الصلة بين مراحل الشعر قديمه وحديثه وأين يكون تفرد الشعراء الأفراد .

٢

شعر العقاد أقرب شيء إلى فن العمارة والنحت ، فالقصيدة الكبرى من قصائده أقرب إلى هرم الجيزة أو معبد الكرنك أو مسجد السلطان حسن ، منها إلى الزهرة والعصفور وجدول الماء ، القصيدة الكبرى من قصائده أقرب إلى تمثال رمسيس منها إلى الإناء الخزفى الرقيق أو إلى غلالة شفافة من حرير ، فلو عرفت أن مصر قد تميزت فى عالم الفن طوال عصور التاريخ بالنحت والعمارة ، عرفت أن فى شعر العقاد الصلب القوى المتين جانباً يتصل اتصالا مباشراً بجذور الفن الأصيل فى هذا البلد .

القصيدة عند العقاد بناء من الصوّان ، والقلم فى يده هو إزميل النحات ، إنه لا يصوغ قطعة من العجين اللين ، ولا يقيم بناء من الطين الطرى المطواع ، فلا الفكرة عنده قريبة المنال ، ولا المادة سهلة التشكيل . القصيدة عنده هى المسلّة القديمة قُدّتْ من حجر الجرانيت لترسخ فى الأرض وترتفع إلى السماء ، فهاهنا العمق والسموق معاً ، إنك لا تلهو بالمسلة ، تحركها بين أناملك كما تحرك القصبة النحيلة ، بل تقف إلى جانبها متنبه الحواس ، مرهف الأعصاب ، مشدود العضلات ، رافع الرأس فى طموح . فمن أراد أن يقرأ الشعر وهو ملقى على ظهره فى استرخاء العابث اللاهى ، فليس شعر العقاد شعره ، أما من يدخل ديوان الشعر دخوله معبداً رفيع العمد متين الجدران ، كل شيء فيه يدعو إلى التمهل والتأنى والتأمل ، ويظل يخرج فيه من محراب ليدخل محراباً ، وينتقل فيه

(٢٠)

من تمثال هنا إلى نقش هناك ، حتى إذا ما فرغ من تأمُّل أجزائه جزءاً جزءاً ، أدرك فى النهاية أنه معبد واحد تتآزر تفصيلاته وتتعاون نُحُوته ونقوشه ورموزه ؛ أقول إن من أراد قراءة القصيدة من الشعر مثل هذه القراءة فديوان العقاد ديوانه .

واقرأ معى قصيدته « أنس الوجود » — وهى من أولى قصائد الجزء الأول من ديوانه ، تجدك إزاء بناءين ، بناء منهما يضاهى بناء ، فالمعبد من ناحية ، والقصيدة من ناحية أخرى ، فيهما صلابة ، وفيهما متانة ، وفيهما ثبات ، وفيهما جلال .

« أنس الوجود » معبد قديم بالقرب من أسوان ، وشاعرنا الأسوانى إذ يدنو من هذا الأثر العظيم ، يبدأ بتوجيه الخطاب إلى التماثيل المنحوتة فى البناء كأنما هو يبدأ بتحيتّها ، فيقُول عنها فى هدوء المتأمل المتعمق إنها هى الصورة الصغرى التى تبلورت فيها حقيقة مصر الكبرى . وأحسب أن الشاعر عندئذ كان يستعرض لنفسه حقائق الوجود الكبرى ، كيف تتمثل فى حقائقه الصغرى ، فالذرَّة الصغيرة هى فى تكوينها صورة الكون الكبير فى تكوينه ، والفرد الواحد من الإنسان بجسمه وعقله هو الصورة الصغرى للكون العظيم بمادته وروحه ، وحبَّةُ القمح الواحدة هى فى جوهرها شجرة القمح بكل ما لها من خصائص ومقومات ، وعلى هذا المنوال نفسه تتمثل مصر الكبرى فى هذه التماثيل الصغرى ، فحسبك أن تتأمل خصائص هذه التماثيل لتنتهى منها إلى خصائص الوطن الكبير ، أو أن تحلل خصائص الوطن الكبير لتعلم منها خصائص هذه التماثيل ، ولكن هذه التماثيل الصغيرة الدالة على أمها الكبرى — مصر — هى صغيرة فى الحيز المكانى وحده ، أما من حيث القيمة فهى الآية الكبرى التى لو سئلت مصر : ما آيتك ؟ أجابت : آيتى هى هذه التماثيل التى تجمعت فيها الطاقة الفنية كلها ، والطاقة الدينية كلها ؛ وما أنا إلا دين وفن ؛ ولو تصورنا الوطن الكبير إنساناً واحداً حيا ، كانت هذه التماثيل

على جبينه بمثابة الطلَّسم الواقى له من شر المعتدين والحاسدين ، لأنها ليست حجراً وكفى ، ولا هى فنٌ وكفى ، ولا هى دينٌ وكفى ، بل إن فيها لسحراً تدركه الروح ولا تراه الأبصار :

تماثيلَ مصرٍ أنت صورتها الصغرى   وطِلَّسْمها الواقى وآيتها الكبرى

إن شاعرنا ما يزال واقفاً أمام التماثيل ، يشخص إليها ببصره ، ثم يسبح سبحات من الفكر والخيال فهاهى ذى تماثيل حجرية قُدَّت على صورة البشر ، أفيكون الأصل خيراً من صورته الحجرية ؟ كلا ، فليس ذلك هو الحق دائماً ، فمعجزة الفن حتى وهو يحاكى الطبيعة هى أن المحاكاة تفوق أصلها ، فهى أغزر معنى وأبقى على الدهر حياة ، فكم من رجل يجيء إلى الحياة ويذهب وكأنه الظل يظهر ويختفى فلا جدوى ولا أثر ، ولا حاضر ولا ماضى . أما التمثال الفنى فهو حاضر وماضٍ ، هو صناعة قائمة مشهودة وذكرى تعيد مجد الغابرين ، هو حياة موصولة لا تنقطع ولا تزول :

حياتك أجدَى من رجال كأنهم   تماثيل لاتحيى الصناعة والذكرى

ويفرغ الشاعر من تحيته هذه ويدور ببصره فى المحيط المكانى كله ، فقد انتحى المعبد من أرض الوطن بقعة قصية كأنه الراهب يلوذ بصومعته البعيدة المنعزلة عن ضجة الحياة الزائلة وصخبها ، فالعزلة المكتفية بذاتها سِمة تميز الشخصية الفذة القريدة المعتدة بكيانها لأنه إذا عزَّ القرين تعذرت الصحبة التى تصون للممتاز امتيازه ، وقد اختار راهبنا — أنس الوجود — ذلك المكان القصى صومعة له ليصمد هناك صمود الجبال المحيطة به : ثم ليحيا مع الشمس فى مكان تكون الشمس فيه أظهر ما تكون وأجلى ما تكون فلا ستار يحجبها هناك عن أبصار أبنائها وعابديها ، فقيظها هناك يشتد حتى لكأنه سيَّال من النار ينساب على رمال الصحراء انسياباً فيحيلها جمرات ، فليست الشمس هناك كالشمس فى سائر البقاع ، لأنها هناك أفواه

البراكين تقذف بحممها شآبيب تقتل قطر الماء فى الهواء قتلا ، وإن تكن هى نفسها التى تحيي قطر الماء بما تحدثه من بخر ومن مطر فى بقاع أخرى ، لذلك كان أبناء أسوان — ومنهم العقاد — هم أبناء الشمس بأوثق معنى للبنوّة ، استمدوا حياتهم من ضرامها فجاءت أنفسهم حرى من حرّها :

رعى الله من أسوان داراً سحيقة ... وخلّد فى أرجائها ذلك القصرا
أقام مقام الطود فيها وحوله ... جبال على الشطّين شامخة كِبرا
بعيداً عن الأقران ، منقطعاً بها ... فريداً عن العمران ، مستوحشاً قفرا
بأسوان مرصوداً ، وهل يُعبد الضحى ... بأظهر منها للضحى كيفما ذرّا ؟
بلاد أدار الله حول ربوعها ... نطاقاً وأجْلى عن مطالعها السترا
بنو الشمس أهلوها إذا اشتد قيظها ... وجاش على الصحراء فاتّقدت جمرا
بقُرْص كأفواه البراكين قاذفٍ ... شآبيب ما أحيا وما أقتل القطرا
لقد نفثت فينا الحياةَ ضرامُها ... فأنفسنا من حرّها شعلة حَرّى

وبهذا البيت الأخير يبدأ الشاعر فى ربط الصلة بين نفسه وهذا المحيط ، فيتحدث بضمير المتكلم جمعاً مشيراً إلى نفسه وإلى أهله من أبناء مصر بعامة وأبناء أسوان بخاصة ، فيقول إنهم نشأوا وتربوا فى نفس المكان الذى تنهض فيه عروش الأسلاف كأنما هى الخطيب يوجه خطاباً إلى الدهر كله من أزله إلى أبده خطاباً لا تشوبه جلبة الأصوات ، إذ هو خطاب المطمئن فى سكينته وكأن تلك العروش القائمة هناك آثار خطرات الزمن تركها على صفحة الرمال سطراً خالداً ينطق قائلا : هنا سار الزمن ، وهنا صنع التاريخ :

درَجْنا بحيث الدارجون عروشهم ... قيامٌ تناجى فى سكينتها الدهرا
تلوح على تلك الرمال كأنها ... خُطى الزمن الوثّاب تاركة إثرا

تلك كانت أولى وقفات الشاعر إزاء معبد أنس الوجود ، وقف والشمس مشتعلة ، والجو ملتهب حول معبد أقيم لعبادة الشمس ، وإناث

لتقرأ الأسطر الأخيرة من المقطوعة السالفة فتكاد تحس لسعة الحرِ : شمس ، قيظ ، وقدة ، جمر ، براكين ، ضرام ، حر ، حرّى – ثمانية ألفاظ من نار ، حشدت فى ثلاثة أبيات ، فأشاعت فى المقطوعة وهجا هو الوهج نفسه الذى يغمر المعبد فى ساعات النهار .

لكن اليوم ليس كله نهاراً ، فالنهار يعقبه ليل والشمس يتلوها قمر ، وهاهو ذا الشاعر يزور المعبد ليلا والبدر مكتمل ، والدجى فى وقاره ساج :

وليلة زرنا القصر يعلو وقاره وقار الدجى الساجى وقد أطلع البدرا
عبرنا إليــه النهر ليلا كأننا عبرنا من الماضى إلى الضفة الأخرى

ومرة أخرى يقف الشاعر مبهوراً أمام هذه المعجزة الفنية التى هى أخلد من الزمن ، ففيها انطوى الزمن وفى جوفها رقد ، وكأن هذا المعبد مقبرته ، ثم كأنه فى الوقت نفسه ، بمثابة الرسم الذى يجسد الزمن كيان منظور :

قضى نَحْبه فيه الزمانُ الذى مضى فكان له رسماً وكان له قبرا

فنى هذا الرسم المجسِّد للزمن ؛ وفى هذا القبر الذى يرقد الزمن فى جوفه ، ترى الماضى قائماً على هيئة شخوص من حجر ، كأنها شخوص آدمية مسَّها ساحر بسحره فتجمدت حجراً ، وهى الآن ترجو أن يجيئها كاهن فيزيل عنها فعل السحر لترتدَّ إلى الحياة فيخفق فيها القلب بعد سكون ، ويمتلئ الصدر بالهواء بعد جمود ، فمحالٌ على غير الله الخالق أن يخلق مثل هذه الشخوص فى دقة صنعها ، فهى إذن من أبناء الماضى المجيد ولو نطقت لحدثتك عن أهلها ، وهى فى صمتها شاهدة على مجدهم وعلاهم ، فكلما رأيت فى البناء حجراً يعتلى حجراً ، أو أزراً يشد أزراً ، وكلما رأيت عمده القائمة فى غمر الماء كأنها العذارى وقفن بقدودهن الجميلة فى الماء ، رأيت آية بعد آية من مجد ذلك الزمان الماضى وأهله . . . إننا الآن ننظر مع الشاعر إلى الأحجار والعمد والتماثيل فى ساعات الليل المقمر الندىّ ،

فلولا أن الأيدى تمس منها حجراً صلباً لقالت الأعين عنها إنها ندية طرية تدبُّ فيها دماء الحياة :

قضى نحبــه فيه الزمان الذى مضى	فكان له رسماً وكان له قــبرا
وأشهدنا منــه شخوصاً كأنها	مساحير ترجو كاهناً يبطل السِّحْرا
فيخفق ذاك القلب بعــد سكونه	ويملأ من أهوائه ذلك الصــدرا
ولما رأوها يشبه الخــلق صنعها	تغالوْافقالوا الإنس قدمُسخت صَخرا
لقد أكبروا إلا على الله خلقها	فقالوا برَاها ، ثم أصمتها قهرا
فسلْها تحدِّثك الطلول بأهلها	وتخبرك عما ساء فيهم وما سرّا
وتَحْنو علاهم ما اعتلى حجرٌ بها	على حجر أو شَدّ أزرٌ بها أزْرَا
وما انتصبت فيها السوارى كأنها	قدود العذارى شارفت نَهَراً عَمْرا
صلابٌ على مس اليدين ، ومسُّها	على العين ما أندى الممس وما أطْرى

إلى هنا قد وقف الشاعر إزاء المعبد وقفتين : إحداهما فى وهج الظهيرة والأخرى فى طراوة الليل ، إحداهما والشمس حارقة والأخرى والبدر طالع ، وهو فى هاتين الوقفتين ينظر إلى المعبد من خارج : إلى أحجاره وتماثيله ومحيطه ، وبقى له أن يدخله : فما أشد التباين بين ظاهره وباطنه ، فنور الشمس الوهاج ، وضوء القمر الحالم ، يقابلهما فى الداخل ظلام لا ينقضى ولا يزول ، كأنه الليل الدامس الذى لا يعرف النهار ، فاعجب لهذه الصوامع التى شيدت لعبادة الضحى ، قد انطوت على هذه الظلمة الدامسة التى تطير فيها الخفافيش طيراناً موصولا ، فقد لبث الظلام يتراكم فى جوفها على مر السنين حتى ازدادت فيها غزارة الظلام ، فواعجباً لأوزيريس — إله الضوء — يغمر بالضياء السهل والجبل ، ثم يترك هذه الأبراج التى أقيمت من أجله ظلاماً طامساً دامساً ، لكن لا عجب ، فلكل إله — مهما بلغ من إشراقه — جانب مظلم يحول دون انطلاق الفكر حرّاً :

صوامع «أوزيريس» شُيِّدْنَ للضحى وفيهن ليل لا يُماط ولا يسرَى

يطير بها الخفاش ظُهراً ولم يكن يطير الخفاش بها لو عرف الظُّهرا
ترى ألف عام بعد أخرى ولا ترى نهاراً عليها آخر الدهر مفترّاً
فيا وجه أوزيريس هلاّ أضأتها وأنت تضيء السهل والجبل الوعرا
فما رُفِعَتْ إلا إليك تجِلَّة ولا رَفَعَتْ إلا إلى عرشك الشكرا
تراكمَ فيها – يعقب الليلَ مثلُه – ظلام الليالى لا صباح ولا فجرا
ولستَ ضنيناً بالضياء وإنما لكل إله ظلمة تحجب الفكرا
وربَّ إلهٍ بالضياء محجّب وشمسِ سماء عينُ ناظرها حسرى

وللشاعر بعد ذلك تأملات يكمل بها القصيدة . . . » .

وبعد . فإنى أسأل القارئ : كيف كان إحساسك وأنت تقرأ ما قد أسلفته لك من هذه القصيدة ؟ هل أحسست انبثاقة كتغريدة العصفور تنطلق منسابة فى غير ضابط ، أم أحسست جهداً ومعالجة كجهد المثّال وهو ينحت الصخر بأزميله وكجهد البنّاء وهو يقيم بناءه الشامخ ، حجراً على حجر ، وعموداً إلى جانب عمود ؟ قد كان يستطيع العقاد أن يتناول من الصور أسهلها تناولاً وأيسرها تشكيلا ويلهو بها لَهْوَ الصبيان برمال الشاطئ يبنونها فى سهولة ويهدمونها فى سهولة ، وكان يستطيع – كما يفعل سواه من « أمراء » الشعر – أن يصوغ الخيال على الصورة التى تتفق مع حسن النغم فسواء لديه أأخذ فكرة معينة أم أخذ نقيضها ما دامت الفكرة المأخوذة تحقق له البهرج ودقات الطبل ، لكن العقاد يرغم المادة إرغاماً حتى تستوى له على النحو الذى يريده هو لها ، كما يرغم المثّال قطعة الجرانيت على التشكل بالصورة التى يبتغيها لها ، فهى التى تطاوعه ، وأما هو فلا يطاوعها إلا بالمقدار الذى يبرز طبيعتها وصلابتها .

٣

الوقفة أمام الزهرة والعصفور والجدول ، والوقفة أمام الطود والعُقاب والبحر الخضم كلتاهما وقفة جمالية ، لكنهما مع ذلك مختلفتان اختلافاً دعا

فلاسفة الفن إلى التفرقة بين الجمال والجلال . فالحالة الوجدانية التي يثيرها « الجميل » تختلف عن الحالة الوجدانية التي يثيرها « الجليل » . ومن الفوارق القريبة الظاهرة بين ما هو جميل وما هو جليل اختلاف الأبعاد وتفاوت الامتداد وتباين الملمس ، فيغلب أن يكون « الجميل » صغيراً ناعماً منحنى الخطوط متداخل الأجزاء في إطار نحيل رشيق ، ولا يوحي بأي معنى من معاني القوة والصلابة والعنف . وأما « الجليل » فيغلب أن يكون ممتد الأبعاد كبير الحجم ناطقاً بمعاني القوة وطول البقاء ، بل إن مجرد امتداد الأبعاد لا يكفي ، ولا بد أن يضاف إليه اتجاه معين ، فالامتداد الذي طوله مائة متر على سطح الأرض لا يروع الرائي كما يروعه البعد نفسه وهو قائم إلى أعلى كالبناء المرتفع أو الجبل الشامخ ، والارتفاع بدوره لا يروع كما يروع البعد نفسه نازلا في عمق عميق ، كالهوّة السحيقة .

ومن هذه الروعة التي نحسها إزاء الأبعاد والأحجام الكبيرة ، تأتي روعتنا من المعاني المطلقة بالقياس إلى شعورنا إزاء المعاني المحددة المقيدة ، فحديثنا عن « الأبدية » و « اللانهاية » و « اللامحدود » كفيل أن يترك فينا أثراً شبيهاً بالأثر الذي تحدثه رؤيتنا للجبل الأشم وللمعبد العظيم وللبحر الطامي

وليس « الجميل » و « الجليل » بالمتشابهين فيما يتركانه في النفس من أثر وجداني ، فالأول من شأنه أن يهز النفس بعاطفة « الحب » أو ما يشبهها في التأثير فالمحب أميل إلى الحنين والذوبان والفناء في موضوع حبه ، وأما « الجليل » فيهز النفس بعاطفة « الإعجاب » لا الحب ، وعاطفة الإعجاب مركّب يأتلف من عناصر أولية منها : الهول والروعة والرهبة والقداسة . وإذا كان حب الشيء الجميل يدفع صاحبه إلى الذوبان والفناء وما يشبه الغيبوبة ، فالإعجاب بالشيء الجليل يدفع صاحبه إلى كمال الوعي وشدة التنبه وإرهاف الحواس وشعور المرء شعوراً كاملا بوجود نفسه .

« الجميل » يبعث في النفس لذة مباشرة ، وأما « الجليل » فيبعث فيها لذة عن طريق غير مباشر ، فالنظر إلى امرأة جميلة أو إلى زهرة رقيقة ،

يطلق فى النفس دوافعها الحيوية المباشرة ، كدافع الجنس مثلا ، ولذلك كان للأشياء « الجميلة » جاذبية سريعة الأثر ، ولذلك أيضاً كان من السهل على هذه الأشياء الجميلة أن « تلعب » بالخيال لعباً فيه خفة اللعب ونشوته وطلاوته ، وأما « الجليل » فهو — على خلاف ذلك — يلجم الحيوية إلجاماً موْقتاً ، فتنصرف هذه الدوافع إلى مسالك أخرى غير المسالك التى تكون فيها الاستجابة غريزية مباشرة ، فوقوفك أمام الطود الشامخ لا يستثير فيك لذة كلذة الجنس مثلا ولكنه يدعوك إلى الوقار والتسامى والإعجاب ، وهاهنا ترى الخيال لا « يلعب » لعب النشوان ، بل يَجِدُّ فى عمله جِدَّ الإرادة المصممة الماضية .

بل إن الوضع الجسدى نفسه ليختلف عند النظر إلى « الجميل » عنه عند النظر إلى « الجليل » : فقف أمام طاقة من الزهر مرة ، ثم قف أمام سلسلة من الجبال العالية مرة تجدك فى الحالة الأولى قد مِلْتَ برأسك قليلا ، وأغمضت العين بعض الشىء كأنما أنت فى طريقك إلى استرخاء النعاس ، وفَغَرْتَ فاك قليلا ، وأبطأت التنفس ، ودلّيت ذراعيك مسترخيتين ، وسادك فى الباطن شعور الحنين والذوبان والتهافت ، وقد تنطلق منك آهات خفيفة تعبر بها عن هذه الحالة كلها ؛ أما فى الحالة الثانية فالأرجح أن يشرئبَّ منك العنق ، ويعتدل الرأس ، ويتوتر العضل ، وتنفتح العين ، ويشتد التنبه ، ويزداد الوعى والصحو ، وتُزَمّ الشفتان ، ويسود شعور بالسمو والقوة .

وأعود إلى شعر العقاد فأقول — بصـــفة عامة لا على سبيل الحصر الدقيق — إنه أدخلُ فى باب « الجليل » منه فى باب « الجميل » بالمعنى الذى حددناه لهاتين الكلمتين ، ففى هذا الشـــعر — كما أسلفنا — شموخ الجبال وصلابة الصّوان وعمق المحيط ، فيه من الحب جناح العزة لا جناح الذلة ، فيه من الشعور صحوه لا نعاسه ، فيه من الإرادة عزمها لا تراخيها وضعفها ،

فيه من الإنسان كبرياؤه لا تخاذله وخنوعه ، فيه من الخيال جدُّه لا لعبه ، فيه من الروح أعماقه وذراه — فلا عجب أن يمس ديوانه العابثون فيتركوه قائلين : هذا فلسفة وليس شعراً .

أما بعد فإني لم أتجاوز بالقارئ بضع صفحات من الجزء الأول من ديوان العقاد — وله من الدواوين عشرة — وإن موعدي مع نفسي ومع القراء لكتابٌ أحلل به هذا الشعر الخالد وهذ الشاعر العظيم .

كيف ترجم العقاد للشيطان

عندما اقتربت الحرب العالمية الأولى من ختامها ، بعد أن طُحنَ العالمُ طحناً فى رحاها ، نظم شاعرنا الأستاذ عباس محمود العقاد قصيدته « ترجمة شيطان » . وكان العقاد عندئذ قد أوشك على الثلاثين من عمره ؛ فجاءت القصيدة — كما يقول الشاعر عنها فى مقدمة نثرية قصيرة قدمها بها — لفحة من نار الحرب وغيمة من دخانها ؛ وماهى إلا سنوات قلائل بعد قصيدة العقاد ، حتى ظهرت فى الإنجليزية أختٌ لها ، تنتمى معها إلى أسرة من الشعر واحدة ، وأعنى بها قصيدة ت . س . إليوت « الأرض اليباب » التى جاءت هى الأخرى لفحة من نار الحرب العالمية الأولى ، وغيمة من دخانها .

والحق أن الأدب فى أوروبا ، بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة ، قد اجتاز مرحلة تستوقف النظر وهى مرحلة حقيقة هنا بالذكر ، لأنها ستلقى ضوءاً على قصيدة العقاد ، فلقد أحس نوابغ الأدباء أن القيم الإنسانية قد أهدرت إهدارا ، وأن الغلبة قد أصبحت للطغام ومن هم دون الطغام ، فكأنما زمام العالم قد بات فى أيدى الدهماء ، هم الذين يسوقون أصحاب المواهب ، بدل أن يُساقوا ، ويسوسون بدل أن يُساسوا ، فماذا يصنع صاحب الموهبة الأدبية إلا أن يثور من أجل كرامة الأدب ؟ ماذا يصنع سوى أن يقيم حاجزاً بينه وبين هؤلاء الدهماء ، إنه لم يُخْلَقْ ليكون أداة لتسلية هؤلاء ، إنما خلق ليكون لهم منارة وهداية ، فإذا عز عليهم أن يهتدوا وأن يستنيروا ، فلا على الأديب من حرج إذا هو أبى واستكبر ، وانطوى على نفسه انطواء لا تتسلل إلى منه أعين الدهماء إلا بناءات أدبية صعبة عسيرة لا يقربها إلا الدارسون ، فلم يعد معيار الأثر الأدبى عندئذ هو : كم من الناس قد

أقبلوا على هذا الأثر ، وكم طبعة طبع هذا الديوان ، بل أصبح المعيار هو : هل جاء الأثر الأدبى إضافة جديدة جادة للتاريخ الأدبى كله ؟ فلقد أراد أدباء ما بعد الحرب الأولى مباشرة أن يسدلوا الستار على مأساة بشرية صنعتها غفلة الحمقى ، ليفرغوا إلى فنهم الخالص ، ولكى يُفَرِّقوا بين أنفسهم وبين أدباء ما قبل الحرب ، كان لابدّ لهم – فوق عنايتهم بجدة المضمون – أن تجيء الصورة هى الأخرى جديدة ، على أن أهم طابع يطبعهم جميعاً هو الغوص فى أعماق أنفسهم ، كأنما الأديب قد أصبح راهباً يلوذ بصومعته التى لا شأن لأحد بها سواه .

جاء أدب ما بعد الحرب أدباً خاصاً أريدَ به خاصة الخاصة ، ولم يُحْسَبْ للقارئ العادى حساب ، لا بل لم يكن يكفى أدباء ذلك العهد أن يغضوا أنظارهم عن القارئ العادى وما ينشده من تزجية لفراغه ، بل تعمدوا أن يحولوا بين أدبهم وبين أمثال هذا القارئ ، بأسوار يقيمونها من عمق فى المادة وصعوبة فى العرض وكثرة فى الإشارات التى لا تفهم إلا بعد مراجعات أدبية كثيرة ومقارنات ودراسة متأنية متروية ، أفكانت مجرد مصادفة هى التى جمعت فى عام واحد (هو عام ١٩٢٢) قصيدة ت . س . إليوت « الأرض اليباب » وقصة جيمس جويس « يولسيز » وهما ما هما عليه من عسر وعمق معاً ؟ ثم هل كانت مصادفة عمياء أن يسبقهما مباشرة شعر بول ڤاليرى فى قصيدة «مقبرة عند شاطئ البحر» (عام ١٩٢٠) وأن يلحقهما فوراً قصة « الجبل المسحور » لتوماس مان (١٩٢٤) وقصة فرجينيا وولف « مسز دالواى » (١٩٢٥) و« الحصن » (١٩٢٦) لكافكا ؟ أكانت مصادفة أن تزدحم كل هذه الآثار الأدبية فى خمسة أعوام تعقب الحرب العالمية الأولى ، وهى كلها آثار تلتقى فى صعوبة المأخذ وعسر المنال ، وفى بعد الغور واتساع الأفق ، وفى الانطوائية التى تأنف أن تضرب فى زحمة الناس ؟

كلا ، لم تكن هذه كلها مصادفات عمياء ، ولا كان من قبيل المصادفة أن تجيء قصيدة العقاد « ترجمة شيطان » فى أوائل هذه الفترة نفسها . ولست أشك لحظة واحدة فى أنه لو كانت هذه القصيدة قد نظمت بالإنجليزية أو الفرنسية ، واتخذت موضعها من تاريخ الأدب الأوروبى ، لما ذكرت تلك الآثار بما بينها من طابع مشترك ، إلا وتُذكَرُ فى طليعتها قصيدة العقاد ، لأنها منطبعة بالطابع نفسه عسراً وعمقاً واتساعاً وانطوائية تزدرى أن تتوجه بالخطاب إلى عامة القراء ؛ فهى وحيدة نوعها فى الشعر العربى كله ، وهى آية فريدة تستطيع أن تجمع حولها خيوط عصرها ، كما هى الحال دائماً بالنسبة إلى الآثار الأدبية الكبرى ؛ فانظر كم قيل – مثلا – عن « الأرض اليباب » وكم قيل عن « يولسيز » من حيث هما قطبان يدور حولهما أدب العصر ؛ فهكذا كان ينبغى أن يكون الأمر بالنسبة إلى قصيدة العقاد « ترجمة شيطان » لو أن حركة النقد عندنا سارت عن بصيرة وعلى هدى ؛ على أن أمرها لم يغب عن ناقد نافذ كالدكتور طه حسين ، فقال فى العقاد بصفة عامة وفى هذه القصيدة بصفة خاصة (فى حفل تكريمى أقيم للعقاد عام ١٩٣٤) : « إننى أجد عند العقاد ما لا أجده عند غيره من الشعراء ، وإن شئت فإنى لا أجد عند العقاد ما أجـــده عند غيره من الشعراء ، لأنى حين أسمع شعر العقاد ، أو حين أخلو إلى شعر العقاد (وما أبرع الدكتور طه فى هذا الاستدراك السريع ، لأن شعر العقاد يحتاج إلى خلوة الدرس العميق ، وليس هو شبيهاً بضربات الطبل التى قد تهز الآذان هزاً ثم لا يصل منها إلى النفس شىء) فإنما أسمع نفسى أو أخلو إلى نفسى ، إنما أرى صورة قلبى وصورة قلب الجيـــل الذى نعيش فيه . . . . إننى لا أقول لنفسى : قد قرأت هذا الكلام من قبل ، أو أين قرأت هذا ؟ أفى شعر البحترى أم عند أبى تمام ، أم سبق أبو نواس إلى مثل هذا الكلام ؟ كلا ؛ إنما تقرؤون العقاد فتقرؤونه وحده ، لأن

العقاد ليس مقلداً ، ولا يستطيع أن يقلد ، ولو حاول التقليد لفسدت شخصيته . . . » .

٢

وها هي ذي حياة الشيطان كما ترجم له العقاد ؛ ننثرها ليطَّرد سياق الحديث ، ولنتيح لأنفسنا فرصة التسلل إلى ما وراء الكلمات هنا وهناك .

الصائغ هو الرحمن الذى وسعت رحمته كل شىء ، ومكان الصياغة هو قاع الجحيم ، وزمانها غسق الظلماء ، والمصوغ هو شيطان صاغه الله ليرمى الأرض به ؛ وإن تجريد كلمة شيطان من أداة التعريف ، ليدل على أنه واحد من زمرة ، فليس هو مقصوداً لذاته ، ولكنه قُصِد للمهمة التى أريد له أن يؤديها ، وهى أن تُرمى الأرض به ليكون لأهل الأرض عبرة ، فإذا طُلِبَ من سائر الإنس والجن أن يعبدوا الله شكراً على أنه خلقهم من عدم ، فلا يُطلب مثل هذا الشكر من شيطان كهذا ، وعلامَ الشكر وقد كُتب له السوء قبل أن يظهر إلى الوجود ؟ والله فى ذلك كله عليم وقادر فهو يعلم ما لسنا نعلمه من حكمة وراء صياغة كائن كهذا يراد به أن يكون رسول شر للأرض ومَنْ عليها ؛ فلم يكن على علم الله وقدرته بعزيز أن يأمر مخلوقه هذا المنكود الكنود قائلاً : كن محنة للأبرياء ، نعم للأبرياء لأنهم هم الذين ابيضت صحائفهم ، وأما من اسودت صحائفهم بالسوء قبل نزول الشيطان ، فلم يكونوا بحاجة إلى رسالته ولا إلى عبرته ؛ قيل له · كن محنة للأبرياء ، فكان الإحراج الذى لا مخرج منه : أيعصى أمر القضاء فيكسب رضى أهل الأرض لكنه يستحق اللعنة فى الآخرة لعصيانه ، أم يطيع الأمر فيكون هو الشيطان اللعين الرجيم كما أريد له أن يكون ؟ إنه إما أن يعصى أو يطيع ، ولا ثالث لهذين الفرضين ، وفى كلتا الحالتين هو الفاجر الخاسر ، ولعل هذا الإحراج كان هو النموذج الأزلى الذى جاء

ساسة الدول بعدئذ فنسجوا على منواله ، فما على السياسىّ إذا قبض على السلطان فى يده وأراد أن يخرج من جنته أحد أعدائه ، إلا أن يكلفه بما يوقعه فى حرج كهذا ، بحيث يوصم بالخيانة إن أطاع وإن عصى على حد سواء ؛ تُرى هل تكون السُّنَّة التى جرى عليها أصحاب الحكم طوال التاريخ ، وهى أن يعنوا أكبر عناية بإقامة المعابد ، علامة أرادوا بها أن يدلّوا على عرفانهم بالجميل ، وما أعظمه من جميل ذلك الذى هداهم كيف يكون سبيل النقمة كلما أرادوها ؟

قال الخالق لمخلوقه الشيطانى : كن محنة للأبرياء ، فأضلل من الناس من تشاء ، وستكون الجحيم مأواك ومأواه ؛ قال له ذلك وقذف به ليؤدى رسالته ، فهوى على الأرض ، صفر الراحتين ، خاوىَ الزاد ، فأين يمضى ورحاب الأرض واسعة ؟ إن رسالته هى أن يبذر للشر بذوره ، وليست الحيرة هى : أين يجد التربة صالحة لبذر هذه البذور ، كلا ، فلا حيرة فى ذلك ، لأن الأرض صالحة لبذوره أينما ألقاها ، وإنما الحيرة هى أى أصقاع الأرض يبدأ بها سيرته ؟

هنالك احتمالان لعلهما قد وردا على خاطره ليختار منهما ، فهو إما أن يختار أرضاً بلغت من المدنية شأوا ، أو أن يختار أرضاً لم تزل على الطبيعة بكراً ؛ فاختار الثانية ، أو لعله أُرغم عليها ، فهبط من الأرض فى واد يسكنه الزنج ، فلئن كانت الشمس هناك لا تحدث للأشياء ظلا يمتد على سطح الأرض ، فأهله عوضوا عن الظل المسطوح بظل قائم ، هو الظل البادى فى جلودهم ؛ فواعجبا ! لقد اختلط هنا الأمر بين حيوان وإنسان فلا تدرى أيها هو أيها ؟ أهذا الكائن المكتسى جلداً وريشاً من فئة الإنسان أم من فئة الحيوان ؟ فالذى يفرق بين الفئتين مفقود ، إذ لا يفرق بين الفئتين إلا ما يظفر به الإنسان — دون الحيوان — من علم ومن فن ومن حضارة فى الأكل والشرب والمأوى ، فإن غابت هذه الأشياء كلها غاب

معها المسوغ الذى يجعل من الإنسان إنساناً ؛ وأعجب العجب أن الطبيعة هنا قد سخت على النبات ثم شَحَّت فى عالم الإنسان ، فمن النبات خذ ما تشاء ازدهاراً وسموقاً وغزارة وإثماراً ، وليس فى عالم الإنسان من ذلك كله شىء ؛ وفى أرض كهذه لا يكون تاريخ ، فالماضى والحاضر سواء ، فمن العبث أن يسألهم سائل : كيف كنتم وماذا صرتم إليه ، لأن ما كانوا عليه وما صاروا إليه هو الطبيعة الفجة الشائهة .

فهل يسع الشيطان إلا أن يسخر من نفسه عندئذ ومن رسالته التى جاء من أجلها ؟ أمن أجل هؤلاء قد استُذلت كبرياؤه وهبط من سمائه ؟ لقد كان وسع خالق الحيوان أن يفعل بالإنسان ما فعله بالحيوان من غواية وضلال ، فيستغنى عن الشيطان وعن رسالته ؛ ألَا إنها لحياة مهدرة إعبثاً تلك الحياة التى خُلقت لتُضِل سواها من الإنس أو من الجن . لأن هؤلاء وأولئك عبث فى عبث ، وإذن فلا عليه ، إن خَطْبه على كل حال هين يسير ؛ فليذهب الآن إلى بلاد الحضارة لعله واجد فيها ما يغنيه ؛ واختار أرضاً حول بحر الروم أو بحر العجم ؛ وها هنا رمى الشيطان أول فخ فأصاب ، ووقع فى الفخ الجميع ، وما فخه هذا إلا أن يوهمهم بشىء من صنعه ، يطلق عليه اسم « الحق » وقذف به فيهم وأوى إلى الراحة ، فما حاجته الآن إلى سعى ونشاط ؟ إن هذا « الحق » الخلاب سيكفيه مؤونة التضليل الذى جاء من أجله ؛ وصدقت فراسته : فمن أجل « الحق » الموهوم دبت الخصومة بين الأصدقاء ؛ وبات « الحق » سلاحاً لكل من أراد سلاحاً ؛ أيريد الخبيث أن يستّر خبثه عن الناس ؟ إذن فليسمّ خبثه هذا « حقاً » ، أيريد الضعيف أن يلتمس المعاذير لضعفه ؟ إذن فليقل إنه ابتغاء وجه « الحق » قد زهد فى الكفاح ؛ أيريد المعتدى أن يسوغ اعتداءه حتى ينزل سيفه على رقاب الناس برداً وسلاماً ؟ إذن فمن أجل « الحق » ما سُلَّ الحسام ؛ نعم إنه هو هذا « الحق » الذى جهل حقيقته الجاهلون وراحوا

ينشدونه فضلوا ، وهو نفسه «الحق» الذى ابتغاه الحكماء فلما استعصى عليهم حسبوه سراً تعالى أن يبلغه البشر ؛ لله ما أعجبه من فخ شيطانى فظيع ! فهذا عبد مستذل ، يقال له إن إذلاله هو «حق» لسيده ، وهذا سيد مفترٍ طاغية يدعى أن قوته هذه مستمدة كلها من «الحق» الذى يؤيده ؛ فإذا أزلت عن عينيك الغشاوة لترى هذا «الحق» وجهاً لوجه وعيناً لعين ، فماذا تراك واجداً فى حياة الناس مما يسمونه «حقاً» ؟ هو آخر الأمر طعام يلهث فى سبيله البطن الجائع ، ومأوى يأوى إليه الضال من خوف ، وذَهَبٌ يخطف الأنظار ببريقه ؛ فلو شبع الجائع وأمِنَ الخائف ومات صاحب الذهب ، لاختفى من الوجود شىء يسمونه «الحق» وما هو إلا تلك المطامع الحيوانية الدنيا ؛ وإذن فيالها من لفظة زَوَّقَها الشيطان للناس تزويقاً لم يكْفِه أن يبرر الرذيلة ، بل جاوز ذلك إلى جعل الرذيلة بشتى صنوفها فروضاً واجبة الأداء .

فحقٌّ له وقد نَصَبَ هذا الشرك أن ينام ملء جفنيه ، وقد كان يستطيع أن ينعم براحة البال إلى أبد الآبدين لو أراد ؛ لكن هيهات لمن كان الشر لحمته وسداه أن يعرف للطمأنينة معنى ، سواء جاءت صفقته رابحة أو خاسرة ؛ فشاء له حظه الأنكد أن يفتح عينيه بعد غمض ، فإذا البذرة التى كان بذرها فى الناس لتفعل فعلها — بذرة ما أسماه لهم «بالحق» — قد أينعت وازدهرت ، حتى لأوشك من فرحته أن يشكر الله على نعماه ، لولا أن الشكر ليس من طبيعة الشياطين ، فأمسك ! وطفق يزرع نباتاً للشر بعد نبات ، كلما زرع نباتا هنا أو نباتاً هناك ، هاله أن يجيئه الحصاد موفوراً غزيراً ، وهكذا توالت الأجيال حتى استقرت دولته واستتب له السلطان .

ولكن هل يدوم سلطان حتى لشيطان ؟ ما هكذا تجرى سنّةُ القدر ، فللشياطين كالأناسيّ جوانب الضعف ولولا ما فيهم من ضعف لما عرفوا أين تكون مواضع الضعف من الإنسان فيهاجموه منها حتى يفتكوا به ؛ فمن أمثلة

الضعف التى مُنى بها شيطاننا هذا أن أخذت نفسه تميل إلى الهوى العذرىّ ؛ فلما أن بلغ من الانحلال حداً يؤرق جنبيه ، أخذته الأنفة مرة أخرى من أن تكون هذه هى رسالته : فما جدوى أن يضلل الفجّار وقد رأى بعينيه ألا فرق — فى الصميم — بين فاجر وعفيف ؟ ألا إن حياة الإنس والجن كلها هباء فى هباء ؛ ما جدوى أن يفسد أناساً قد عدموا الرشد ؟ وحتى إن توافر لهم رشدهم فما ذاك بشىء يحسدون عليه حتى يعمل على سلبهم إياه ؛ فكلهم — آخر الأمر — طالب قوت ، وها هى ذى الأرض تنبت ما يكفى لملء بطون الناس أجمعين — سَفُلَ الناسُ أو علوا — وإذن فكلهم سواء ، وقصارى الأمر فى هذا الورى راسب يطفو وطاف يرسب ؛ وهكذا كفر شيطاننا المسكين بالشر ، فالشر عقيم ليس بذى غناء ، فجاء كفره هذا لوناً بديعاً من الكفر ؛ إذ الكفر بالنعيم معروف ويستحق العقاب ، وأما الكفر بالشر ، أو الكفر بالكفر ذاته فأمر غير مألوف ؛ وهو فى طبقات الشر أمعن ، لأنه ضرب من الكفر يرى فيه صاحبه ألوان الخير كلها أهون من أن تستحق العناية بإزالتها ورصد المكائد لها ، فالراشد والغاوى عندئذ سيان . . . أليس عجيباً — إذن — أن تفوت هذه اللفتة على الله ، حتى ليعد كفر الشيطان بالشر بمثابة الندم ، ويرفعه إلى الجنة بعد أن توعده ألا يكون من أصحابها ؟ لكن فضل الله عميم يؤتيه من يشاء بغير حساب !

نزل الشيطان من جنته منزلاً يرضى به الفن الجميل ؛ ومشى فاختار من مشيته هضبة عند مصب السلسبيل ، فيها نخيل وثمر ، وفيها براكين خبا ضرامها ، وازّينت زينة هى المثل الأعلى لكل فنان ، فما فنون الأرض إلا محاكاة تبعد أو تقرب من هذه الصورة المثلى ؛ ولقد كملت الزينة بكل أسبابها : فولدان وحور يضفون عليها زهواً ، وأحواض عليها طير يغنى مسبّحاً مبتهلاً للكريم الحليم الغفور ، وزمر الأملاك تملأ رحابها — فهل يرضى الشيطان بنعمة الله هذه ؟ كلا ، فذات يوم من شتاء ، قبيل الصبح

أو نحو الأصيل – لا بل إن جنان السماء لا تعرف الساعات والأيام والفصول ، فهي رقعة بغير تاريخ – ركب الشيطان فوق السلسبيل مركباً حوله جو من نغم ، وقد انبعث من الزهر شذاه فعطّر كل شيء ؛ وكان على يمين الشيطان وعلى يساره أملاك تحرسه ، ومُدّ له رواق الرضى ، لو كان الرضى يعرف إليه سبيلاً ؛ وأخذ الأملاك يسبحون لله مالك الملك ، وكلما ازدادوا تسبيحاً ازداد الشيطان انقباضاً ، فما أن لحظ الأملاك هذا العبوس على وجهه حتى رأوا عجباً ، لأن الجنة لا تعرف عبوساً ؛ والتقت أعينهم فابتسموا كابتسام الطفل فى مهده الرخىّ ؛ ثم تمادى بهم الأمر على هذه الحال حتى سئموا هذه الجهامة التى لم يألفوها ، وتمشت فيهم الثؤباء كأنما قد مالوا إلى نعاس .

فقال أدناهم إلى مجلس الشيطان مخاطباً الشيطان : ما لمولاى ؟ أرى فى نفسه قبضة كالتى قيل إنها تصيب أهل الجحيم ؟ فتوقّد جبين الشيطان وصرخ فى السائل قائلاً : أى جحيم ؟ مالك أنت ومثل هذا الحديث ؟ فطارت هذه الصرخة المدوية بألباب الأملاك ففروا كما يفر الجيش المهزم ، وفزعوا كما تفزع الطير وقد راعتها الديم ؛ ولم يكن فرارهم ولا فزعهم خوفاً من غضبة الشيطان فحسب ، بل ما هو شر من ذلك ، وهو أن ساءهم ألا يُحسدوا على ما هم فيه من نعيم الفردوس ؛ فأنت إذا أريْت سعيداً من الناس أنه لا يستحق أن يحسد على ما هو فيه ، فكأنما جعلته كمن لا يتمتع بشيء ، وكأنك بهذا قد سلبته تلك السعادة التى أنكرتها عليه ، وهكذا الأملاك : راعهم فى الخلد ألا يسعدوا بما يستحق أن يُحسدوا عليه من الشيطان ، فمن ينكر عليك سعدك هو كمن يسلبك إياه ؛ وإذن فقد غضب الملائكة بعد أن كانوا لا يعلمون ما الغضب ، وثاروا بعد أن لم تكن ثورة ؛ والحق إنهم مدينون للشيطان بما قد علمهم إياه من غضب وثورة ؛ ولكنهم لم يشكروا له هذا الفضل ، وأرادوا الانتقام ، والانتقام

من الشيطان إنما يكون برجمه ، رجمه بماذا ؟ بأجرام السماء ؛ فلو أنهم قد هموا بهذا الانتقام الرهيب لخلَتْ السماء من أنجمها ، لكن الله سلَّمَ الكون من سوء العقبى .

ذلك أن الله لم يترك الأمر ليتراخى إلى عقباه ؛ وأوحى من جنته بوحي سرى فى الأرجاء كأنه الصدى ؛ وهدأ الثائر ، وسكن الغاضب ، وقرَّ الأملاك فى مواقفهم :

فإذا الجنة أمن وسكون	كسكون الليل فى ضوء القمر
خشعت حتى الشوادى فى الغصون	وصفَقَتْ حتى وريقات الشجر
ساعة ثم انجلى موقفها	عن جلال الله فرداً فى علاه
غابت الأملاك لا تعرفها	وبدا الشيطان معروفاً تراه
وبدا الشيطان معروفاً ترى	كبرياء الكفر فى وقفته
عالى الجبهة يأبى القهقرى	وتوهّج النـار من نظرته
وتنحَّى كل مشهود فما	ثم إلا الله والطاغى المريد
ويكـاد الكون ما بينهما	يغلب الشك عليـه فيبيد
ساعة أخرى وقد حُمّ القضاء	وانقضى العفو وحق الغضبُ
ساعة للنحس حلت والبلاء	ومتى حلت فأين المهربُ ؟
حاقت اللعنة ؛ حاقت كلها	وقضـاها المنعـم المنتقـم
وجناها – وهو لا يجهلها –	ذلك الجانى الذى لا يندم

نعم سكنتْ الجنة سكوناً رهيباً ، ووقف الله والشيطان وجهاً لوجه ؛ وما هو إلا أن دوى فى رحاب الخلد هاتف هز الأرجاء كما تهزها العاصفة ؛ فمن الهاتف يا ترى ؟ أهو الرحمن يأمر وينهى ؟ كلا ، وأسفا – بل هو الروح العصىّ الذى دب فى نفسه الحسد من مكانة الله فى ملكوته ، والذى كلما أبصر الله صاحب السلطان المطلق أخذ منه الغيظ واستصغر الكون وازدرى الخلود ، لأنه يريد أن يكون له الملْك من دون الله ؛ وعبثاً

يقال له إن الله هو المنعم على خلائقه بنعمة الخلق والحياة ، إذ اين الإنعام في ذلك ، وهو كمن يبذر البذور في أرضه لتنمو وتترعرع ؟ عبثاً يقال له هذا أو غير هذا ، لأن طغيانه قد تطرف به حتى بلغ حداً يجد فيه أن مجرد الإصغاء لقول يقوله له قائل ليسمع ، هو العقاب أشد العقاب ، لأنه يطمح أن يكون هو وحده صاحب القول وأن يكون الإنصات من نصيب الآخرين . فكيف بك إذا وجهت إليه اللوم فضلاً عن أن توجه إليه الزواجر والنواهي .

ونظر الشيطان إلى الله وأخذ يخاطبه : لست أريد بخطابي هذا مسالمة ولا مهادنة ، فلئن كنتَ أنت المولى ، فأنت مولى الموالي ؛ فيا أيها المولى هأنذا أعان المروق والعصيان على سيدى ، وإذا عصى عبد على سيد ، فالسيد هو أولى بالرثاء من عبد فقد سيده ؛ فلا يغضبنك – أيها المولى – أن يعصى واحد من عبيدك لأنه غير راض عنك ، وقل إن شئت إنه عبد سوء رفض الخلد ، ولا تعاجلني باللوم على موقفي هذا ، لأنني سأكفيك مؤونة اللوم . وسأتولى بنفسي تأنيب نفسي ، فأنا لا أعرف المجاملة حتى مع نفسي ؛ ولو وجدتها جديرة بالذم لذممتها ، فلا حرج عندى في ذلك ، لأنني أجد الذم والثناء على حد سواء ؛ وعلى أى شيء تلوم ؟ ألأنني أنت على كفرى بنعمتك ؟ ولكن أين هي النعمة حتى يقال إنى كفرت بها ؟ إنك في هذا لتقيسني إلى قوم يشكرونك على نقمتك وما أنا من هؤلاء . إنك في هذا لكمن يعطى العشب للآساد ثم يعجب كيف لا تأكل وتشكره على هذه النعمة ؟ وإنما العشب يكون للشاء ، ولا عجب أن تفوز الشاء بالطعام فتحسب طعامها وسيلة خودها ؟ فإن كان في ذلك كله حكمة ، فهى إذن كحكمة العاهل الذى يحكم الناس في ملكه بما ليس يفقهون ، فالويل لمن يسأل منهم سؤالاً ، والأمن لمن يمضى في جهله يأكل ويشرب ولا يسأل أين ؟ وكيف ؟ ولماذا ؟ فهكذا أنت يارب ، تصب الشقاء على

من يحاول الكشف عن حكمة القدر . وتنكل بمن يقف ليشك فينكر فيعصى ، كأنما الواجب فى حكمك هو أن يترك السّر مسدولا على سره .

اللهم ، إن وجدت من يرضى عن هذه الأقدار ، فانْعَمْ بهم ما شئت . وأفسح لهم من جنانك . لأنهم — فى الحق — نعم العتاد للمالكين ، فهم الراضون أبدا الطائعون الطيعون أبدا ؛ فالخلد عند هؤلاء هو أن يجدوا كفايتهم من قوت ومأوى ، فلا فرق بين الضب الذى يستقر آمناً فى جحره ويحسبه فردوساً من السماء ، وبين الإنسان يوضع لرجائه حد أقصى لا يجاوزه فيرضى به شاكراً ؛ إننى أواجهك يا رباه بالصدق ، والصدق مر ، فلا تعاجلنى بالسكوت ؛ أم تحسب أن قول الصدق لا يتفق مع شيطان غوى ؟ كلا ، فأنت تريد إهلاكى والصــدق خير وسيلة لإهلاك صاحبه ، فما رأيت صدقاً قد عاد على قائله بالخير أبدا ؛ وإنما يعود بالخير قول الزور والبهتان والهوى ؛ أفليس هذا عجيباً أن تصنع لنا عالماً لا يهلكه الباطل ، ويودى به قول الحق ؟ نعم ، فبلوغ الإنسان منزلة الحق الخالص معناه تجرده عن أهوائه ونزعات طبائعه ومطالب اللحم والدم فى كيانه — لأن هذه كلها أشياء لا تجرى مجرى العقل وأحكامه — وفى هذا نذير بالهلاك .

أمجيبى أنت يا الله عن هذه الأسئلة أم سيكون نصيبى هو الصدى ؟ قل لى كيف رضيت أن تجعل ثمرة الكون كله والخلق كله والرقى كله راحة يستريح بها المستريح فى جنتك سدى ، فلا يشغلها بعلم ولا فن ؟ كيف حسبت أن خالداً يرضيه أن يظل بينك وبينه مسافة لا تُعْبَر ؟ لماذا تسدّ أمامه أبواب الطموح والرجاء ، قائلاً له : إلى هنا وقفْ ؟ أتراه يرضى بالوقوف لأنه يعاف السمو ، أم لأنه يجهل أن وراء غايته غاية أبعد ، أم لأنه يعلم أن وراء شأوه شأوا ، ويريد بلوغه لكنه عاجز ؟ إن كل هذه الحالات الثلاث انتقاص من الخلد الذى قلت إنه من نصيب أصحاب الجنة ،

إذ كيف يتفق خلود وقيود ؟ ألا ما أشدها غفلة من الفانين أن يحسبوا فناءهم ضرباً من الخلود . فيخلطوا بين امتداد الزمن وبين البقاء الذى يعلو على قيود الزمن ؛ وما أشد غفلة الغافلين إذا هم حسبوا الخلد فى نيل المنى ، لأن أحقر الديدان تبلغ مأمولها ! إنما الكمال الحق الجدير بالتمنى هو أن يبلغ الإنسان منزلة لا يعود بعدها سؤال ، وتلك منزلة لم يجعلها الله من قسمة مخلوقاته ، لأنه يريدهم سائلين نعمته أبداً .

سواء لدىّ أعفوت عنى أم لم تعفُ ، فلا تأمل منى توبة ، وليسجد لك من شاء لكنى لست لك بساجد ؛ فاجعل منى حجراً صلداً إذا شئت ، فذاك عندى خير من هذا الوجود .

فيالها من قولة قالها الشيطان ! فهاهنا أظلم السنى ، وتحولت تلك الشعلة المتقدة — شعلة الشيطان الثائر — تحولت حجرا ، لا انتقاماً من الله فتعالى الله عن الانتقام ؛ ولا حلم الله قد نفد ، لأن حلم الله ليس له حدود ، ولكنه أخمد جذوة الشيطان رحمة بالخلق أن يفسده هذا الرجيم ؛ أفلم يكن الملائكة أنفسهم — فى الجنة — على وشك أن يخرجوا من عصمتهم ويقترفوا الإثم بفعل غوايته لولا أن "عجَّل" الله بالحضور ؟ هما كلمتان نطق بهما العلىّ القدير ، بعد هذا الخطاب الطويل الذى ألقاه الشيطان ، والله فى حلمه منصت ؛ فقد قال الله للشيطان : كن عبدى ! فأبى الشيطان ؛ فقال الله : كن صخراً ؛ فكان الشيطان صخرا .

ولكن هل زالت غواية الشيطان بعد أن "خبتْ" شعلته وتجمد صخرا ؟ كلا فهيهات أن تتغير الطبائع ، فالغاوى ما يزال غاوياً ، وهو هذه المرة يغوى الناس « بالفن » الذى قد تحول إليه ؛ فإذا ما صادفتَ "تمثالاً" يفتنك بسحره ، أو إذا رأيت صنماً معبوداً ، فاعلم أن ذلك التمثال وهذا الصنم هو هو نفسه الشيطان بعد أن تحول حجراً ؛ فتعجب ما شاء لك التعجب

من كيد هو أخلد من الروح والجسد معاً ، فقد تفنى الروح وقد يفنى الجسد . لكن الكيد باقٍ لا يزول .

وكما غضب الله على هذا الشيطان ، فقد غضب عليه كذلك كبير الشياطين – إبليس – وأنكر أن يكون واحداً من أسرتهم ، إذ متى كان الشيطان من الحماقة بحيث يقع فى شرك ينصبه له الله ؟ فمن أين أتى هذا المسخ الذى لا هو من الأملاك الخلّص ولا هو من الشياطين الخلّص ؟ لعل شيطانة أغوت مَلَكاً ذات مرة ، فأنسلا هذا الشيطان ، فجاء هجيناً من أملاك وشياطين وإلا فكيف بلغ به الطيش أن يقول الحق صريحاً ؟ فباء صاحبنا بالسخط فلا شيعته رضيت عن مسلكه ولا رضى عنه الأعداء . . . وتلك هى نهاية النوابغ دائماً : يهتفون بالحق ، فيتنكر لهم أصحاب الغيّ وأصحاب الرشاد جميعاً .

٣

ذلك هو الشيطان الذى ترجم له العقاد ، العقاد المتمرد ، العقاد الطموح ، فهل رأيت متمرداً أو طموحاً قد عبّر عن تمرده وعن طموحه بمثل هذه الصورة ؟ نعم قد تناول كثيرون موضوع الشيطان وموضوع الجنة بأدبهم شعراً ونثراً ؛ وتوشك ألا تخلو من مثل هذا أسطورة منذ أقدم العصور ؛ فقد تصور المصريون الأقدمون – وصوروا – الجحيم وما تحتويه من ألوان العذاب ، والجنة وما فيها من نعيم ؛ وفى أساطير البابليين هبطت « عشتروت » إلى الجحيم لينبعث إلى الحياة « تموز » ؛ وفى ديانة الفرس القدماء جحيم وفردوس ولكل منهما إله يرعاه ، والمعركة لا تنقضى بين أهورا مازدا إله الخير وأهريمان إله الشر ؛ وكذلك فى موروث الهند شىء كهذا ، ويذكر هوميروس عالم الجحيم وعالم النعيم ؛ وهذا أيضاً هو موضوع الكوميديا الإلهية عند دانتى ؛ وقصة الشيطان فى فاوست معروفة ، وهكذا وهكذا . . . لكن شيطان العقاد فريد مبتكر ؛ فوسيلته فى الغواية

هى « الحق » ؛ وأحسب أن كل شياطين الأدب من قبله كانت تغوى بالباطل لا بالحق ؛ وشيطان العقاد قد كفر بالشر عند ما أيقن ألا فرق بين شر وخير فى مثل هذا الوجود التافه العقيم ، وما أظن شيطاناً قبل شيطانه قد يئس من الشر ؛ وشيطان العقاد قد رفع إلى الجنة ثواباً له على كفره بالشر ، ولم يرفع شيطان إلى الجنة من قبل ؛ وأهم من هذا كله أن شيطان العقاد هو المنتصر حتى النهاية ؛ فقد جمده الله صخرة لكنه ما فتئ يباشر غوايته حتى وهو صخر .

وإنه ليحلو لنا أن نقارن خطاب الشيطان لله عند العقاد بخطاب الشيطان فى الفردوس المفقود عند ملتن ؛ فها هنا نرى الشيطان هزيماً : « طوح به الله ذو الجبروت ، فهوى من علياء السماء يتقد لهيباً ؛ يروع القلبَ منه ما احترق وما انحطم ؛ وتردى فى هاوية ما لها من قرار ؛ بها يأوى مغلولاً يصم السلاسل يصطلى النار جزاء بما حدثته النفس أن يناجز القوى القدير ؛ وفى قرار مهواه تسع فضاوات مما يذرع به الآناسىّ خطو الليل والنهار ، تردى الأثيم هزيلاً بصحبة شيعته ، يتقلب فى حمأة الجحيم . . . » — لا ، ما هكذا شيطان العقاد الذى لم تلن قناته أبداً .

أما بعد ، فضع مكان كلمة « الله » كلمة أخرى هى « الحاكم المستبد » ، ثم ضع مكان كلمة « الشيطان » كلمة أخرى هى « المفكر الحر » — أو العقاد — تجد شاعرنا العقاد إنما يترجم لحياة كل مفكر حر يثور فى وجه الطغيان . فإذا استطاع الطاغية أن يخمد جذوته ، فسيظل فكره خالداً فى نفوس الناس لا يفنى ؛ وإذن فهذه القصيدة الكبرى ، هى — كبقية شعر العقاد ونثره ، بل كحياته الشخصية كما يحياها أبيّا معتزاً بنفسه — أقول إنها كأدب العقاد ، وكحياة العقاد ، دعوة إلى الحرية التى لا يشترى بها العقاد الفردوس ، إن كان فى الفردوس ما يحول دون بلوغها غاية شأوها .

العقاد كما عرفته

تاريخ الفكر هو نفسه تاريخ للفكرين ، فإذا قيل « تاريخ الفكر العربى فى نصف القرن الأخير » ، كان المراد صفوة من أئمة ، وكان العقاد بين هؤلاء الأئمة إماما .

لقد لقيت العقاد أول ما لقيته منذ خمسة وثلاثين عاما أو نحوها ، ولقيته آخر ما لقيته فى آخر أسبوع من شهر يناير هذا العام (١٩٦٤) ، ولم نكن نعلم فى هذا اللقاء الأخير ، أن قد بقى له فى زمرة الأحياء أربعون يوما ؛ كان اللقاء الأول أيام الطلب فى المرحلة الجامعية ، وكان العقاد عندئذ قد دنا من عامه الأربعين ، يملأ دنيا الثقافة بحضوره ، فلا تغضى عنه عين ولا تستطيع ، ولا تصم من دونه أذن وهيهات لها ، فسواء أقبل عليه القارئون أم أدبروا ، أيده الكاتبون أم عارضوا ، فهو هناك يملأ عليهم دنياهم بحضوره ملء العين ملء الأذن ، ولقد كانت عشرينات هذا القرن فى تاريخنا الفكرى عشارا من سنين ، صخبت خلاله أرضنا بجلبة المعارك الفكرية الحادة العنيفة ، وكنا نحن الطلاب عندئذ مشدودى الأبصار موزعى الأسماع بين أصوات القادة فى تلك المعارك الدائرة ، حتى جاء يوم قرأنا للعقاد فيه مقالة يقول فيها إن الكمال لا يتحقق له وجود إلا فى الأذهان ، وإن مهمة هذه الفكرة إذا ما ارتسمت فى أذهان الناس صورتها هى أن تهديهم فى طريق السير حتى لا يضلوا سواء السبيل ، وهو قول ربما كان متأثرا فيه بالفلسفات التطورية التى كانت — وما تزال — شائعة ، مثل فلسفتى هيجل وبرجسون ، فكأنما جاء هذا القول منه مخيبا لرجائنا — ونحن بعد شباب شاطح فى سبحات الوهم ، يخلط بين الفكرة وتطبيقها ، ويحسب

أن ما يدركه العقل من معانى التسامى قبل أن تخرجه الإرادة الثائرة الفائرة
- بين ليلة ونهار - من عالم الأذهان إلى عالم الأعيان ، فقصدت يومئذ إلى
العقاد فى الجريدة التى كان يحرر فيها ، ولعلها كانت جريدة البلاغ ،
وكان اليوم يوما ضاحيا من فصل الشتاء ، ترى ماذا كان يضطرب فى
صدرى عندئذ من خواطر ومن مشاعر ؟ أذهبت حقا لأناقشه الحساب فى
فكرته تلك التى خيبت رجائى الحالم ؟ أم اتخذت من تلك الفكرة ذريعة
أقابل بها ذلك العملاق ؟ . . دخلت بهو البناء وسألت عن الرجل أين يكون ،
فقصدت إلى غرفته ، وإذا هى غرفة مفتوحة الباب ، ليس فيها إلا منضدة
بسيطة : فهى مسطح خشبى على قوائم ، وإليها جلس العقاد على مقعد
بسيط . جلس مديد الجـذع مديد الساقين ، ذراعاه مبسوطتان على
المنضدة ، ليس أمامه ورقة ، ولا إلى جواره كتاب ، الغرفة عارية الأرض
عارية الجدران خلو من الأثاث ؛ فهأنذا وأنا أتعثر بخطاى عند بابها لا أرى
إلا هذا الرجل يجلس وحده . . هذا - إذن - هو العقاد ، أذن لى
بالدخول ، وأمر لى بمقعد فجلست بجواره لأبدأ بتقديم نفسى ، ثم لم ألبث
أن عرضت عليه قضيتى فى لفظ متلعثم النطق لكنه واضح المعنى ، قلت :
قرأنا مقالتك الأخيرة ، أفيكون معناها أن ييأس الإنسان على مدى الدهر
من بلوغ الكمال ؟ فقال : وهل يتحقق الكمال لله نفسه إلا فى الأبد ، حتى
تريده أنت أن يتحقق للإنسان فى مسار الزمن ؟ فلم يكد يلقى على سمعى هذه
الطلقة النارية ، التى لم يكن لى بأمثالها عهد ، حتى زاغ بصرى فى ذهول
مما أسمع ، فسألته فى تمتمة : كيف ذلك ، وهل يجوز . . . ؟ فقاطعنى
بحدة الغاضب - التى لازمته طوال السنين كلما أحس معارضة لا يرتضيها -
قاطعنى بحدة الغاضب ، قائلا : « ما هذا الذى هو عندك لا يجوز ؟ إن الله
لو تحقق له الكمال منذ الأزل ، لاكتفى بذاته واستقر وما خلق الخلق الذى
خلق ، فكماله إنما يكون فى آخر الأبد لا فى أول الأزل ، فى نهاية الشوط

لا فى بدايته . . . » فتولتنى لحظة صمت ، صافحته بعدها وخرجت من عنده أشد يأسا منى حين دخلت ، لكن يأس الدخول كان صادرا عن سطحية وسذاجة ، وأما يأس الخروج فكان حافزا إياى على صحو ويقظة ، ولقد يعود الباحث الشاك آخر الأمر إلى الإيمان بما كان قد شك فيه بادئ ذى بدء ، لكنها عندئذ تكون عودة اليقظ الواعى ، وهذا هو نفسه ما حدث لإمامنا الغزالى ، وهو كذلك ما حدث لديكارت ، ثم هو ما حدث آخر الأمر للعقاد .

لقد كنت قبل ذلك اليوم أتابع العقاد كاتباً . فأصبحت بعد ذلك اليوم ألاقيه إنساناً ، إنهم يقولون إن الأسلوب ينم عن صاحبه ، وإن هذا القول ليصدق على العقاد أكثر مما يصدق على أى كاتب آخر . فقد كانت طريقته فى التفكير وفى الكتابة هى نفسها طريقته فى الحياة ، اللهم إلا جانباً واحداً رأيته يتمثل فيه إنساناً ولا يتمثل فيه كاتباً إلا بقدر ضئيل ، وذلك هو جانب الفكاهة والمرح .. اقرأ العقاد تجد فى كتابته الصلابة والمتانة والجد ، وهكذا كان العقاد إنسانا : صلابة فى الخلق . ومتانة فى بناء الشخصية وجد فى تناول الأمور . اقرأه تجد أنفة وشموخاً وارتفاعاً عن الصغائر ، وكذلك كان العقاد إنسانا : ترفع عن الرياء . فما رأيته مرة واحدة يتزلف إلى صاحب منصب أوجاه أو ثراء ، إنه لا يمالئ قراءه ، إنه يكتب لهم ما يحب هو أن يكتبه لا ما يحبون هم أن يقرءوا ، إنه رجل إذا لم يكن له ما يريد أبى أن يريد ما يكون ، هكذا كان العقاد الكاتب والعقاد الإنسان : عبارته تجىء مسبوكة اللفظ سبكا لا يدع فراغاً بين لفظة ولفظة ، وذلك لأن شخصيته نفسها فيها صلابة الجرانيت الذى كان له — فى صباه — مغدى ومراحا وهو فى بلده أسوان .

إننى عندما انتقلت — فى تلك السنين — من عالم المنفلوطى بنظراته وعبراته ، وحافظ بلياليه سطيحه وبؤسائه ، وجبران بأجنحته المتكسرة ، أقول

عند ما انتقلت عندئذ من ذلك العلم إلى عالم العقاد بمطالعاته ، ومراجعاته ، وساعاته بين الكتب ، فقد انتقلت من ميوعة العواطف إلى صلابة العقل ، من القلب الهش الرقيق إلى الرأس الصلب العنيد ، فأحسست نضجا فكريا ينمو معى ويزداد فى خطوات سريعة ، كلما قرأت للعقاد مقالا أو قصيدة ؛ وكنت — آناً بعد آن — كلما قرأت له شيئاً ، أحاول لقاءه ، كأننى أردت أن أطابق الصورة على أصلها ، فإذا الأصل الحى والصورة المطبوعة على الورق شبيهان متطابقان ، وما أزال أذكر هذا الخاطر يخطر لى عندئذ ، وأنا أزوره بعد قراءتى لقصيدته العجيبة الفريدة فى تاريخ الأدب العربى كله ، قصيدة « ترجمة شيطان » ، أردت عندئذ أن أملأ البصر بصورة الرجل الذى كتب هذه القصيدة الطويلة يترجم فيها للشيطان فيوقفه موقف القدرة والعناد ، لا كما فعل ملتون فى فردوسه المفقود ، ولا كما فعل أى شاعر على طول التاريخ الأدبى من أوله إلى آخره ، فها هنا زراية بالإنسان ليس بعدها زراية ، وإعلاء وتمجيد للفن ليس وراءه إعلاء وتمجيد ، ولماذا لا يزرى بالإنسان وقد شنها على نفسه حرباً هوجاء فى الحرب العالمية الأولى . التى ما كادت تبلغ خراب ختامها ويبابه ، حتى كتب العقاد هذه القصيدة كأنما هى لفحة من نار الحرب وغيمة من دخانها ، وإنه لجدير هنا بالذكر أنه لم تمض بعد ذلك إلا سنوات قلائل حتى ظهرت فى الإنجليزية أخت لها ، تنتمى معها إلى أسرة من الشعر واحدة ، وأعنى بها قصيدة اليوت « الأرض اليباب » .

فى قصيدة العقاد يقول الخالق لمخلوقه الشيطانى إذ يطوح به من السماء إلى الأرض : اذهب وكن محنة للأبرياء ، فأضلل من الناس من تشاء ، وستكون الجحيم مأواك ومأواه ؛ فهوى الشيطان على الأرض صفر الراحتين ، خاوى الزاد ، فأين يمضى ورحاب الأرض واسعة ؛ إن رسالته هى أن يبذر للشر بذوره ، وليست الحيرة هى : أين يجد التربة صالحة لبذر هذه

البذور ، كلا فلا حيرة فى ذلك ، لأن الأرض صالحة لبذوره أينما ألقاها ، وإنما الحيرة هى : أى أصقاع الأرض يبدأ بها سيرته ؟ وما هو إلا أن سخر الشيطان من نفسه ومن رسالته التى هبط الأرض من أجلها ، لما رآه من تفاهة الإنسان وضآلته ؛ وسرعان ما فكر له فى مكيدة سهلة ألقاها فأصابت ، وما مكيدته تلك إلا أن يوهم الناس بشىء من صنعه ، يطلق عليه اسم « الحق » ثم يقذف به فيهم ويأوى إلى الراحة ، فما حاجته الآن إلى سعى ونشاط ؟ إن هذا « الحق » الخلاب سيكفيه مؤونة التضليل الذى جاء من أجله ، وصدقت فراسته ؛ فمن أجل « الحق » الموهوم دبت الخصومة بين الأصدقاء ، وبات « الحق » سلاحا لكل من أراد سلاحا ، أيريد الخبيث أن يستر خبثه عن الناس ؟ إذن فليسمه حقا ، أيريد الضعيف أن يلتمس المعاذير لضعفه ؟ إذن فليقل إنه ابتغاء وجه « الحق » قد زهد فى الكفاح ، أيريد المعتدى أن يسوغ اعتداءه حتى ينزل سيفه على رقاب الناس برداً وسلاما ؟ إذن فمن أجل « الحق » ما سل الحسام ؛ نعم إنه هو هذا « الحق » الذى جهل حقيقته الجاهلون ؛ وراحوا ينشدونه فضلوا ، وهو نفسه « الحق » الذى ابتغاه الحكماء ، فلما استعصى عليهم حسبوه سراً تعالى أن يبلغه البشر ، لله ما أعجبه من فخ شيطانى فظيع ! فهذا عبد مستذل ، يقال له إن إذلاله هو « حق » لسيده ، وهذا سيد مفتر طاغية يدعى أن قوته هذه مستمدة كلها من « الحق » الذى يؤيده ، فإذا أزلت عن عينيك الغشاوة لترى هذا « الحق » وجهاً لوجه وعيناً لعين ، فماذا ترى سوى طعام يلهث فى سبيله البطن الجائع ، ومأوى يلوذ به الخائف ، وذهب يخطف الأنظار ببريقه ، فلو شبع الجائع وأمن الخائف ومات صاحب الذهب ، لاختفى من الوجود شىء يسمونه « الحق » وما هو إلا تلك المطامع الحيوانية الدنيا .

إلى مثل هذا الجو الفكرى العنيف الصارم عند العقاد ، فى نثره وفى شعره ، خرجنا من ليونة العواطف ومن خلاء اللفظ إلا من رنين زائف ، وهكذا أخذت أقرأ للكاتب مرة وألتقى بالإنسان مرة ، وفى كل مرة كنت أجد الإنسان فى أحاديثه هو نفسه الكاتب الناثر والشاعر الناظم ، قوة وصلابة وعمقا وارتفاعا .

وسافرت إلى إنجلترا للدراسة إبان الحرب العالمية الثانية ، فانقطعت عن العقاد بضع سنين ، حتى حدث لى وأنا هناك أن طلبت منى جامعة لندن أن أشارك فى برنامج أعدته تحت عنوان « العالم العربى اليوم » — كان ذلك سنة ١٩٤٦ — وأرادت بهذا البرنامج أن تقدم صورة وافية عن العالم العربى لمن شاء أن يعلم العلم من مصادره ، واختير لى موضوع الأدب العربى المعاصر كما يتمثل فى رجل أختاره ، فاخترت « العقاد الشاعر » لأننى رأيت فى شعره خلاصة للثورة العربية بشتى معانيها ، ففيه ثورة فنية كبرى كما أن فيه ثورة فكرية جارفة ، وقد حرصت على أن أقدم للسامعين ترجمة شعرية لمختارات من شعر العقاد ، وفى مقدمة المختارات جزء من قصيدته الكبرى « ترجمة شيطان » ، وأحمد الله أن شق هذا الشعر العربى المترجم طريقه — بغير جلبة ولا عناء — إلى المجلات الأدبية فى إنجلترا أولا ثم فى أمريكا ، فكان شاهدا لى ولمن شاء أن يشهد أننا مع العقاد بإزاء شاعر عظيم ، يحتفظ بقيمته فى الترجمة أمام أعين النقاد .

وسمع العقاد بالمحاضرة وبالترجمة ، فما كدت أعود إلى مصر عام ١٩٤٧ حتى التقينا بدعوة من صديقه وصديقى المرحوم الدكتور شفيق العاصى — وكان عميدا للدراسة الفلسفية فى وزارة التربية والتعلم — التقينا فى سهرة طويلة امتدت من ساعة الغروب إلى ما بعد منتصف الليل ، وكانت تلك الجلسة فاصلا بين عهدين فى علاقتى بالعقاد ، فقد كنت قبلها أتبع وأسمع ، وأصبحت

بعدها أصاحب وأعارض فى ود الصديقين ، ذلك أن اختلافات بعيدة المدى أخذت تباعد بين رأيي ورأيه فى كثير من مواضع الرأى ، ففى تلك الأمسية الأولى دار الحديث من أول الجلسة إلى آخرها حول رأيه فى الفلسفة التأملية ورأيي ، لأنني كنت قد رسوت بمراكبي فى خضم الفلسفة على شاطئ ارتضيته مطمئنا وما أزال أرتضيه ، وهو رأى مؤداه أن نرفض — من الوجهة العلمية العقلية — كل عبارة ترد فى ألفاظها لفظة لا تشير إلى مسمى فى عالم الحس والتجربة ، وإنه لمن حق الأدب والفن أن يحتضن أمثال هذه العبارة ، وأما العلم والعقل فلا شأن لهما بها ، وأما العقاد فقد كان بدوره قد استقر إلى آخر يوم فى حياته على رأى آخر ، هو رأى الفلاسفة العقلانيين الذين يقبلون المفاهيم الذهنية حتى ولو لم يقابلها فى عالم التجربة الحسية مسمى قريب إلى عين الإنسان ويده . . . جادلني جدالا عنيفا وجادلته ، واستشهد بكل ما يستشهد به العقلانيون من حجج يستمدونها من التفكير الرياضي الذى يصدق فى الأذهان بغير ما شاهد من تجربة الحواس ، ورددت عليه بكل ما يرد به التجريبيون العلميون الذين أصبحت منذ ذلك العهد واحدا منهم ، وانتهت الجلسة — كما تنتهى عادة جلسات المحاورات الفكرية — فلا أقنعني ولا أقنعته ، لكننا ارتبطنا منذ تلك اللحظة بصداقة فكرية وثيقة العرى .

ومضت بعد ذلك ثلاثة أشهر ، فأخرجت كتابى « جنة العبيط » وفيه مجموعة من مقالات أدبية ، أراد لى الغرور العابث وقتئذ أن أزعم لها فى مقدمة الكتاب أن هذا وحده — دون سواه — هو نموذج المقالة الأدبية ، التى ليست بحثا ولا تحليلا ولا حجاجا فيه هجوم أو دفاع ، إنما هى مقالات أدبية بالمعنى الذى أراده أرباب هذا الطراز الأدبى من أمثال : مونتيني ، وأديسون ، وستيل ، وأما ما تجرى به أقلام كتابنا — هكذا زعمت عندئذ — فهو أقرب إلى فصول تكتب فى مؤلفات ذوات موضوعات قد

والأدب شيء آخر ، لأن الكتابة إما معبرة عن حالة نفسية ، وإما هي أي شيء تريده لها إلا أن تكون أدبا . . . فكتب العقاد مقالة في مجلة الرسالة بعنوان « جهنم الحصيف » يرد بها — أولا — على هذا التعنت الذي لا تبرره شواهد التاريخ الأدبي ، ويشيد — ثانيا — بالطابع الأدبي الذي وجده في كتابي ، غير أنه اقترح أن يكون عنوانه « جهنم الحصيف » بدلا من « جنة العبيط » والمعنى المقصود واحد في الحالتين ، لأنني تصورت الراضي عن حياتنا عندئذ عبيطا يعيش في جنة موهومة ، وأراد العقاد أن نتصور تلك الحياة جهنما للحصيف .

ومضت بعد ذلك سنتان أو ثلاث ، وصدر لي كتاب المنطق الوضعي ، الذي أردت له أن يضع الأساس للمذهب الفلسفي الذي أخذت به ، فلم يفوت العقاد هذه الفرصة ، ليرد فيها على اتجاه فكري يعارضه ، ونشر مقالا يشيد فيه بالكتاب من حيث هو ، إشادة ربما أسرف فيها فضلا منه ، لكنه عقب عليها بهجمة عنيفة ضد المذهب المعروض ، لأنه مذهب يناقض وقفته الفلسفية مناقضة تامة ، إذ العقاد عندئذ كان قد استقر قراره على ما يسمونه في الفلسفة بالمذهب العقلاني ، الذي يريد أن يركن في بناء العلم على بداهة العقل ، على حين أننا بمذهبنا نريد أن نرد العقل نفسه إلى شواهد الحس . فما يحس قبلناه في مجال العلوم ، وما لا يحس ، أحلناه على مجال آخر من المجالات الكثيرة التي يعتمد فيها الإنسان على وجدانه .

ولست أدري اليوم لماذا آثرت يومئذ ألا أرد عليه في الصحف ، مقالة بمقالة ، وفضلت أن يجري النقاش في جلسة خاصة بيني وبينه في منزله ، ولم يطل نقاشنا هذه المرة لأننا وجدنا أننا نبدي ونعيد ما سبق لنا أن تبادلناه في أمسية اللقاء الأولى ، وظل على رأيه وظللت .

وحدث سنة ١٩٥٦ أن أنشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب — ثم أضيفت إليها بعد حين العلوم الاجتماعية — وعين العقاد عضوا فيه ، وجعل مقررا للجنة الشعر ، التي كنت أحد أعضائها ، ومنذ ذلك التاريخ اطرد لقاؤنا يوم الثلاثاء من كل أسبوع تقريباً ، وفي هذه اللقاءات الأسبوعية المتكررة عرفت العقاد الإنسان على حقيقته ، فقد كان لقاؤنا قبل ذلك دائماً على فكرة تناقش ، وأما الآن فقد أصبح اللقاء قطعة من الطبيعة الحية ، فيها الجد وفيها المزاح ، فيها القوة وفيها الضعف ، فيها القسوة وفيها العطف ، واختصارا فقد رأيت الرجل رؤية تشهد منه السطح كما تشهد الأعماق .

رأيت العقاد الذى يذهلك بحضور بديهته وبشدة حافظته ، فكأنما هو موسوعة منشورة بين يديه ، نعم إن كل قارئ له ليدرك فيه هذا الأفق الواسع الملم الشامل ، لكن قراءه قد يحسبون أنه حين يتنوع هكذا فى معارفه فإنما يرجع فى ذلك إلى المراجع الكثيرة فى مكتبته الضخمة ، ولا يعلمون أن له من الحافظة الأمينة المتأهبة ما يمده بما شاء من معرفة فى أى وقت شاء . ولو صدق هذا فى شتى صنوف العلم مرة ، فهو صادق ألف ألف مرة إذا ما كان الموضوع المثار خاصا باللغة العربية وآدابها ، فما هى اللفظة الواحدة التى لا يردها إلى أصولها ، ولا يشقق لك مشتقاتها ولا يضبط لك رسمها ، ولا يعطيك ظلال معانيها عفو ساعته ؟ وما هو بيت الشعر الواحد الذى تطلب نسبته الصحيحة ولا ينسبه لك على إثر سؤالك ؟ أين هو الموقف الواحد الذى يعرض لنا ونريد أن نعرف فيه هل الأمر الفلانى يجوز فى اللغة أو لا يجوز ، دون أن يكون للعقاد فيه الرأى الحاسم السريع ؟

لقد كانت اللجنة تجرى مسابقات فى الشعر كثيرة ، وتقيم له المهرجانات كل عام ، فكان لا بد لنا أن نراجع القصائد المقدمة لنختار أفضلها ، وكثيراً ما كانت هذه القراءة تتم أمام اللجنه مجتمعة ، حتى نتبادل الرأى

فى حينه ، فماذا أقول فى يقظة السمع ودقة التتبع عند هذا الرجل العجيب .
فلم يسأم مرة واحدة ، حتى ولو كان الشعر المقروء مما يبعث على السأم ،
لأنه كان جاداً صارماً فى كل عمل يتولاه ، فإذا كان هاهنا ليقضى بين
المتنافسين ، فلتكن له يقظة القاضى النزيه . وكم ألف لفتة ذوقية أفدتها
من الاستماع إلى تعليقاته على الشعر المعروض ، لأنه لم يكن ليرضى لنا أن
نرفض قصيدة إلا إذا قلنا : لماذا نرفض ؟ وفى إبداء الأسباب يتبين الناقد
الذواقة الأصيل ، إذ ما أهون على العابث أن يقول : هذا حسن أو هذا
ردىء ، عاجزاً عن بيان العلة فى حسن الحسن ورداءة الردىء ، لكن
العقاد يقبل ويرفض ثم يبدى الأسباب ، وليس من الناس من لا يعرف
موقفه الصامد العنيد فى لجنة الشعر من الشعر الحديث ، وإنى لأذكر كيف
أثير الموضوع فى اللجنة بعد تكوينها بقليل ، وذلك حين أرادت اللجنة
أن تراجع ما قد نشر من الشعر فى الصحف وأذيع فى الإذاعة فى مناسبة
العدوان على بورسعيد ؛ لكى تكافئ وتنوه بالمجيدين من الشعراء ، فأخذنا
نجمع الشعر المنشور كله ، وقسمنا أنفسنا أربع لجان فرعية ثنائية الأعضاء ،
لتدور الحصيلة المجموعة كلها على تلك اللجان فتنظر فيها كل لجنة مستقلة
عن سائر أخواتها ، فإذا اجتمع الرأى على حكم واحد ، فبها ، وإلا
فاللجنة بكل أعضائها تنظر فى مواضع الخلاف . والحق أنى قد أفدت من
هذا الموقف ومن أشباهه الكثيرة بعد ذلك فائدة عظمى تمس نظرية تقدير
الجمال الفنى فى الصميم ، إذ كثيراً ما يرد على الخاطر سؤال ، هو :
إذا كان الأمر أمر ذوق فردى صرف ، فهل نأمل فى اجتماع الناس على رأى
واحد فى موضوعات الفنون ؟ فجاءت هذه التجارب العملية — بالنسبة إلى —
حجة قاطعة على إمكان الاتفاق على الجيد وعلى الردىء فى معظم الحالات ،
وأعود إلى تلك اللجان الثنائية التى ذكرتها ، فأقول إننى أنا وزميلى الأستاذ

على أحمد باكثير ، قد انتهينا إلى ترتيب تنازلى للقصائد فجعلنا الأولى قصيدة من الشعر الحديث ــ لا أحسبنى الآن حراً فى إعلان اسم صاحبها ــ فلما جاءت ساعة مقارنة أحكام اللجان الفرعية بعضها مع بعض ، وجدنا عجباً ، إذ وجدنا أن ترتيب الأسماء فى قوائم اللجان كلها متطابق ، إلا استثناء واحداً ، هو الاسم الذى وضعناه نحن فى رأس قائمتنا ، ولو حذف ، كانت كل قائمة ككل قائمة أخرى بغير اختلاف ، لكن هذا الاختلاف العجيب فى الرأى الذوقى ، سرعان ما زالت عنا دهشته ، ليدور النقاش حول أمر آخر أهم وأخطر ، وهو : هل يقبل الشعر إذا تخلى الشاعر عن تقاليد هذا الفن الأدبى الموروثة على السنين ، من وزن وقافية ؟ هاهنا امتد بنا النقاش ساعات طوالا ، وموقف العقاد من رفض هذا الشعر السائب ، صلب لا يلين ، وحجته أنه إذا كان لكل لعبة قواعدها التى لا تجوز بغيرها ، أفلا يكون للفن قواعده ؟ ثم ما عيب النثر الفنى إذا ما ألحق هؤلاء الناثرون أنفسهم به ؟ وآخر ما وصلت إليه مناقشاتنا من نتائج فيها التحوط والتسامح ، هو أن نقرر أن معيار القبول والرفض إنما يكون الجودة وعدم الجودة الفنية دون أن نشترط شيئاً أكثر من ذلك ، وقَبِلَ العقاد ذلك ، لكنه ظل قراراً لا يجد الحالة الواحدة التى نطبقه عليها ، فكلما وردت إلى اللجنة قصيدة من الشعر الحديث ، قررت اللجنة أن تحال إلى لجنة النثر لعدم اختصاصها هى بالنظر فيها ، ولقد اشتدت الحملات الصحفية على العقاد ، فى موقفه هذا ــ ومن ورائه لجنة الشعر ــ لكنه لم يكن هو الرجل الذى يعبأ بمثل تلك الحملات القلمية ، لأنه تعودها حتى أصبحت جزءاً من حياته التى لم يكن يعيش بغيرها ، ولقد بلغ من موقفه هذا فى صد موجة الشعر السائب ــ هكذا كان يسميه ــ ذروة التطرف ، حين عرضت على لجنة تحكيم شكلت ذات عام للنظر فيمن يستحق نيل جائزة الدولة فى الشعر ، كان هو مُقررها وكنت أحد

أعضائها ، فنشأت مشكلة ، هى أن ديواناً تقدم بين غيره من دواوين ، والديوان من الشعر الموزون المقفى ، لكن صاحبه قدم للديوان بمقدمة يقول فيها إنه لم يعد ينظم على نهج التقليد ، وأنه أول من لا يرضى عن قصائد هذا الديوان ، ولو قال الشعر الآن لما قاله إلا فى الصورة المستحدثة الحرة ، وقد كان مستوى الشعر فى ذلك الديوان مما قد يرشحه للجائزة ، لكن العقاد وقف كالسد المنيع ، يقول إن النظر يكون إلى مقدمة الديوان وإلى شعره معاً ، معارضاً لمن قال إن المسابقة هنا منصبة على الشعر وحده ، وعبثاً حاول القائل أن يحمل اللجنة على الفصل بين نثر المقدمة وشعر القصائد ، لأن العقاد لم يقبل أن تجزأ الشخصية الواحدة هذه التجزئة المصطنعة ، فالرجل شيء واحد ، يقبل كله ويترك كله ، ولا مساومة .

وأشد صلابة من موقفه تجاه الشعر الحديث ، موقفه من الفن الحديث ، فقد شرفت بزمالته كذلك فى لجنة أقيمت لتفرغ من رأته جديراً بالتفرغ من أدباء وفنانين ، حتى يخلى بين هؤلاء المتفرغين وممارسة أدبهم أو فنهم ، وإن الدولة لتجزل العطاء لهم — بناء على توصية لجنة التفرغ هذه — حتى لا يشغلهم من شواغل الحياة المادية شاغل ، وقد شاءت المصادفة أن يكون كل رجال الفن الذين طلبوا منحة التفرغ ، من الآخذين باتجاهات الفن الحديث ، ثم شاءت المصادفة أيضاً أن تكون الأغلبية الغالبة من أعضاء اللجنة المناصرين لتلك الاتجاهات ، وهاهنا كذلك وقف العقاد وقفات من حديد ، لكنها لم تجد فى هذا الميدان جدواها فى ميدان الشعر ، لأن الأعضاء فى لجنة الشعر هم ممن يصرون على الشعر التقليدى ، وأما الأعضاء فى لجنة التفرغ فمن أنصار الفن الحديث ، ومن طريف ما حدث ونحن مجتمعون لتجديد منحة التفرغ لمثال ، وقد أخذنا نستعرض ما أنتجه ذلك المثال خلال عام المنحة الماضية — وهو فى الحق مثال موهوب — فكانت القطع المنحوتة

كلها قد نحتت وفق مدارس الفن الحديثة التي تعنى بالكتلة لا بالتفاصيل ، ومن بين القطع المعروضة تمثال لقط ، جاء على صورة اسطوانة طويلة هي البدن ، وكرة عند أحد طرفيها هي الرأس ، والأرجل وذيل على صورة الأسطوانة كذلك ، لكن هذا النحت الكتلى قد أخرج قطعة فنية ممتازة ، فشن العقاد حملة أقوى ما تكون الحملة المسلحة بالحجج ، وكان مما قاله ساخراً : هاتوا فأراً أمام هذا التمثال ، فإن جرى هارباً على ظن منه أنه أمام قط ، وافقت على تفرغ الفنان . . . وأما عن المصورين الذين أرادوا تجديداً لمنحة التفرغ وكلهم ذوو فن حديث — فقد راح يعارض ويمانع بألذع ما يستطيعه من تهكم فيقول : إن في مستطاعي أن أرسم مثل هذه اللوحات ففيم يكون هؤلاء الناس من رجال الفن ؟ لا بل راح يعيد القصة المعروفة من أن عدواً للفن الحديث ، قد ملأ ذيل حمار بالألوان وأطلق الحمار ليخطو كما اتفق فيحرك ذيله على اللوحة ، فيلونها ، بخليط من اللون كما يفعل رجال الفن التجريدى ، ثم بلغت بالرجل روح الفكاهة أن يعرض تلك الصورة في معرض للفن الحديث . . . لا ، لم يأل العقاد جهداً في مقاومة هذه الموجات ، وكان مما يحتج به دائماً ، أنه في هذه اللجان يشعر أنه يمثل الدولة ، فلو كان الفنان ينفق على نفسه لتركناه حراً ؛ لكن هل يجوز أن تنفق الدولة على فن لم يقل فيه التاريخ كلمته بعد ؟ ألا يجوز أن يختفي بعد حين — وسيختفي حتماً كما كان يقول — وإذن تكون الدولة قد أنفقت مالها وتشجيعها على نزوات ؟

ولا بد لى فى هذا الموضع من سياق الحديث ، أن أقول إننى — كما خالفت العقاد فى المذهب الفلسفى — قد خالفته كذلك فى وقفته من الشعر الحديث ومن الفن الحديث معا ، لأنه تطرف فى رفضهما على حين أنى لا أرفضهما على إطلاق ولا أقبلهما على إطلاق ، وكنت من القليلين الذين

يحاجونه ، لأن العقاد لم يكن يصبر طويلا على المحاجة ، لكنى كنت أشعر أنه — رحمه الله — يطيل الصبر معى ليقينه فى صدق طويتى وسلامة مقصدى ، لأنه حين كان يضيق بالمحاجة فما ذاك إلا لإحساسه بأن فى الموقف شيئاً من سوء القصد أو من عدم التكافؤ ، إذ المناقش عادة أحد اثنين : فهو إما جامعى يفاخره بجامعيته ، أو شاب يريد الصعود على كتفيه ، ولطالما أكرمنى بعبارات الإهداء كلما أهدى إلىّ كتابا من كتبه : من ذلك ما خاطبنى به فى تقديم كتابه « ديوان من دواوين » وهو قوله : إلى فيلسوف الأدباء ، وأديب الفلاسفة .

اجتمعنا مرة على غداء فى منزل صديقنا الشاعر اللغوى الأستاذ على الجندى عميد كلية دار العلوم سابقا . ودار حديث طويل بينى وبين العقاد عن مفهوم الزمن فى أفعال اللغة العربية ، وقد زعمت — وضربت أمثلة كثيرة لأؤيد زعمى — بأن اللغة العربية لم تهيأ بتصاريف أفعالها لأن تشير إلى اللحظة الحاضرة ، فليس فيها ما يقوم بالمهمة التى يؤديها فى الإنجليزية فعل الحاضر الكامل present perfect ولا المهمة التى يؤديها فعل الحاضر المستمر present continuous : لكن العقاد الذى تصدى فى أعوامه الأخيرة للدفاع عن اللغة العربية ، كأنه فصيلة بأسرها من الفرسان أشرعت رماحها لتذود عن حصن تهدده هجمات الهاجمين ، أخذ يرد على فى هدوء أول الأمر ، وفى انفعال غاضب آخر الأمر ، متحديا أن أجيئه بتركيب زمنى واحد من الإنجليزية لا يعطينى ما يوازيه دقة فى الدلالة على الزمن من اللغة العربية ، وسكتُّ تهدئة لثورته الغاضبة ، لكنى لم أقتنع ، وكان من ثمرة هذا الموقف أن أعد محاضرة للمجمع اللغوى ، بعنوان « الزمن فى اللغة العربية » — وهى مثبتة فى كتابه « اللغة الشاعرة » .

وأرادت الإذاعة ذات يوم أن تسجل ندوة أدبية تقوم فى داره ، بحيث تتكون منها لدى السامعين صورة عن منزل العقاد ، وصورة عن حياته اليومية وعن أدبه وفكره ، وطاب إليه أن يختار من يناقشهم ويناقشونه ، فاختارنى بين من اختار ، وكانت خطة الإذاعة المدبرة ، هى أن يسأل كل منا العقاد سؤالا أو سؤالين عن جانب من جوانب إنتاجه ، كما يوجه الحاضرون أسئلة لنا نحن عن العقاد فنجيب ، وبعد أن طفنا مع العقاد فى غرفات داره غرفة غرفة ننقل عنها صورة سمعية بما نديره حولها من حوار — ولا حاجة بى هنا إلى القول بأنها دار متواضعة فى مصر الجديدة ، تتألف من شقتين متقابلتين ، إحداهما خصصت للكتب ، فلا زخرف فى أثاث ولا طنافس ولا رياش ، بل كلها قطع غاية فى البساطة — أقول إننا بعد أن طفنا فى غرفات داره ، ثم تحلقنا حول آلة التسجيل فى غرفة الجلوس سألنى أحد الحاضرين سؤالا عن شعر العقاد : أليس هو أميل إلى الفلسفة كشعر أبى العـــلاء ؟ وسألت العقاد سؤالا عن أدبه لماذا — إذا استثنينا شعره وقصة ساره — لماذا جاء كله خلوا من الطابع الذاتى مع أن هذا الطابع الذاتى قد يكون عند كثيرين هو علامة الأدب ؟ فأجابنى : بأنه لو كان أدبه خلوا من النظرة الذاتية والتعبير الشخصى كما أقول ، لكان مثل معادلات الرياضة لا تثير الخصومات ، لكنه ما كتب شيئاً إلا وهب الخصوم يهاجمونه ، ولا يكون ذلك إلا لأنه ذاتى فردى شخصى ، يتمثل العقاد فيه . . ،
وأما السؤال الذى وجهه إلى أحد الحاضرين عن شعر العقاد أفلسفة هو أم شعر ؟ فقد أجبته شارحا له الفرق بين الفلسفة والشعر ، مبينا شاعرية العقاد فى شعره أين تكون ، وأذكر أن المستشرق المجرى عبد الكريم جرمانوس كان حاضرا فى الندوة ، وورد ذكر ابن الرومى وكيف أنه كان شؤما على نفسه وشؤماً على كل من اشتغل به ، ومنهم الدكتور جرمانوس نفسه ،

وكذلك كان منهم العقاد لأنه — فيما أظن — سجن عقب فراغه من كتابه عن ابن الرومى ، لكن العقاد يتحدى خرافة التشاؤم ، فهو يسكن منزلا رقمه ١٣ ، وإذا كان ذلك من فعل المصادفة ، فقد تعمد أن يضع على مكتبه تمثال بومة ليتحدى بها القدر .

الحق أن العقاد فى بساطة أفعاله وفى سرعة انفعاله ، كان — كما قال هو نفسه عن ابن الرومى — فى طفولة خالدة ، فلقد كان جياش الإحساس فى شبابه وفى هرمه على السواء ، يحب الحياة إلى درجة تدنو من العبادة ، فإذا كان من الناس من يحب الحياة كأنه مسوق إلى حبها بدفعة الغريزة وحدها ، أو كان منهم من يحبها كأنه مأجور على ذلك يفعله وهو ناقم ، فقد كان العقاد يحب حياته كما يحب العاشق معشوقته ، لا يفرق فى حبه لها بين حالات رضاها أو سخطها ، إقبالها أو إدبارها ، ولذلك فقد كان حريصا أشد الحرص على العناية بها حتى لا يؤذيها بلفحة هواء أو شهوة طعام أو شراب ، أليست الحياة ذخرا وحارس الذخر فى خطر ؟ — كما يقول فى إحدى قصائده — فكان يدثر نفسه فى الشتاء ، لا يرفع تلفيعة الصوف عن عنقه ، ولا يخلع الغطاء عن رأسه إلا نادرا ، فطاقية فى داره وطربوش خارج الدار ، ويلبس الصدار حتى فى قيظ الصيف ، ويكاد لا يأكل لقمة طعام أو يشرب جرعة شراب خارج منزله .

كان آخر ما رأيته منه — رحمه الله — اجتماع للجنة المشرفة على سلسلة تراث الإنسانية ، وكنا عضوين بها ، فقد كانت آخر جلساتها فى أواخر يناير الماضى (١٩٦٤) ، وعندئذ فقط علم منى أننى ذاهب إلى بيروت لأقضى بجامعتها العربية حيناً ، وقبيل سفرى بساعات قلائل — وكان ذلك فى أول فبراير ١٩٦٤ — حدثنى بالتلفون ليطلب منى أن أبعث إليه من بيروت بكتاب الغزالى « تهافت الفلاسفة » ، وكتاب ابن رشد — إن وجدته — « تهافت التهافت » ، لأنه

يبحث عنهما فى مكتبته فلا يجدهما ، وهو مشتغل بإعداد كتاب عن الإمام الغزالى ، ولعله هو الكتاب الذى كان بين يديه حين وافاه الأجل .

لئن كانت الدولة قد كرمت مفكرها وأديبها العقاد مرتين بمنحه الجائزة الكبرى للآداب والفنون ، ثم لئن كرمناه نحن تلاميذه وأصدقاءه عند بلوغه السبعين بكتاب تذكارى شاركنا جميعاً فى إخراجه ، فإننى لعلى يقين من ان تكريمه سيزيد بزيادة قرائه على مر السنين ، لأنه قد دخل بأدبه وفكره سجل الخالدين .

فلسفة العقاد من شعره

١

تستطيع الفلسفة والشعر أن يتباينا أشد ما يكون التباين بين شيئين ، كما يستطيعان أن يتقاربا حتى ليوشك الناظر إليهما أن يختلط عليه الأمر ، فيحسب الشعر فلسفة والفلسفة شعراً .

ذلك أن للفلسفة معنيين عرفت بهما ، فهى إما أن تفهم بمعنى الحكمة التى استخلصها صاحبها من تجربته الحية كما مارسها فى حياته وعاناها ، فتجىء عبارته بياناً عن ذات نفسه وما اختلجت به تجاه الكون والإنسان ، وإما أن تفهم بمعنى التجريدات الصورية التى يستخلصها المفكر من مفاهيم العلم وقضاياه ، ابتغاء أن يصل إلى المبادئ الأولى التى تقع من العلوم مواقع الجذور من الشجر ، دون أن يدع شيئاً من أهوائه وميوله يتسلل إلى عمله ، فإذا كانت الفلسفة بمعناها الأول كاشفة عن سرائر كاتبها ، فهى بالمعنى الثانى ذكية لكنها لا تفصح عن شىء من خوالج السريرة ، إنها بالمعنى الأول حياة ومضمونها ، وهى بالمعنى الثانى فكر وصورته ، بالمعنى الأول هى قلب ولسان وجنان ووجدان ، بالمعنى الثانى هى ذهن وذكاء ومنطق وتحليل ، إنها بالمعنيين معاً تعمم الأحكام ، لكن التعميم فى الحالة الأولى يرتكز على خبرة حياة مشخصة فى فرد واحد ، وأما التعميم فى الحالة الثانية فلا ذكر فيه للأفراد ؛ وإن الفلسفة والشعر ليتباعدان أشد ما يكون التباعد بين شيئين حين تدور الفلسفة فى مثل هذا التجريد المفرغ العارى ، وإنهما ليتقاربان حين تكون الفلسفة هى حكمة الحياة عند صاحبها ، إنهما ليتباعدان حين تريد

الفلسفة أن تقول الحق خالصاً لا جمال فيه ، ويريد الشعر أن يصوغ الجمال خالصاً لا حق فيه ، لكنهما يتقاربان حين يريد الفيلسوف أن يسوق الحق مكسواً بثوب الجمال ، أو حين يريد الشاعر أن يصوغ الجمال منطوياً على حق .

ومن قبيل الفلاسفة بهذا المعنى كان العقاد الفيلسوف ؛ ومن قبيل الشعراء بهذا المعنى كان العقاد الشاعر ، فالعقاد — رحمه الله — كان فيلسوفاً وكان شاعراً .

٢

محوران دار حولها الفكر الفلسفى الحديث فى بلادنا ، وهما : الحرية والعقل ؛ أما الحرية فلا تكون إلا فكاكا من قيود ، وأما العقل فلا يكون إلا التزاماً للقواعد والقيود ، فكيف يكون الجمع بين فكاك الحرية وانطلاقها ، وقيود العقل وقعوده ؟ ذلك هو السؤال الذى يحاول الفكر الفلسفى فى نصف القرن الأخير عندنا أن يجيب عنه ، حتى ليجوز لنا أن نقول إنه إذا كان أسلافنا الفلاسفة المسلمون قد جعلوا محور نشاطهم أن يوفقوا بين العقل والنقل ، فمحور نشاطنا الفلسفى اليوم هو التوفيق بين العقل والحرية ، بحيث يجىء الفعل حراً وعاقلا فى آن معا .

ذلك أننا فيما قبل نهضتنا الفكرية الحديثة ، كنا مثقلين بشتى أنواع القيود ، بعضها مفروض على النفس من خارجها ، وبعضها الآخر كامن فى خفايا النفس من داخلها ، فمن القبيل الأول كان استبداد المستبدين من مستعمر وحاكم ، استبداداً شل فينا حركة الحياة النامية ، ومن القبيل الثانى كانت أغلال الجهل والخرافة تعمى أبصارنا فلا نتبين الرشد من الغى ، وتقيد خطانا فيسير الركب ونحن وقوف لا نسير ، فكان لا بد لنا من معولين فى وقت

واحد : فعول يفك عنا قيود المستعمر والمستبد ، وذلك هو معول الحرية ؛ ومعول آخر يزيح عنا غشاوة الجهل والخرافة ، وذلك هو معول العقل ، ومن ثم كانت الحرية والعقل معاً هما المحورين الرئيسين اللذين أدرنا عليهما كل نشاطنا الفكرى فى الأعوام التى انقضت من هذا القرن العشرين ، بل وقبل ذلك بقليل ، وكان للعقاد — رحمه الله — فى مقدمة الطليعة التى أضاءت سراج الفكرتين معاً — أضاءهما كاتباً ناثراً ، وانبعث ضوؤهما عنده شاعرا .

٣

على أن الفكرتين تلتقيان على يديه التقاء يجعل تصورنا لإحداهما أمراً محالا بغير تصور الأخرى ، فمن آرائه التى أشاعها فى كل ما كتب أو نظم أن الحياة بأسرها عمل فنى ، تسوده الأصول نفسها التى تسود الأعمال الفنية جميعاً على اختلافها ؛ فالحياة تحكمها الأصول التى تحكم بيت الشعر ولحن الموسيقى وصورة المصور ، من حيث التآلف فيها بين الحرية والضرورة ، وهو التآلف الذى إذا ما تحقق فى شىء يجعل منه فناً جميلا ، فليست حرية الفن أو حرية الحياة إلا أن تكون هناك القيود والقواعد التى تحكم السير ، ثم ترانا مع ذلك نخطو فى خفة وانطلاق كأنه لم تكن تقيدنا فى السير قيود وتقعدنا قواعد ، يقول العقاد : انظر إلى بيت الشعر وتصرف الشاعر فيه ، إنه مثل حق لما ينبغى أن تكون عليه الحياة بين قوانين الضرورة وحرية الجمال ، فهو قيود شتى من وزن وقافية واطراد وانسجام ، غير أن الشاعر يعرب عن طلاقة نفس لا حد لها حين يخطر بين هذه السدود خطرة اللعب ، ويطفر من فوقها طفرة النشاط ، ويطير بالخيال فى عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل ، وهكذا فلتكن الحياة وعلى هـذا المعنى فلنفهم ضروراتها وقوانينها ، فما الضرورات والقوانين إلا القالب الذى تحصر فيه الحياة عند صبها وصياغتها ليكون لها حيز محدود فى هذا الوجود ، ولتسلم من العدم المطلوب الذى

نصير بها الفوضى إليه – وإلا فتصور عالماً لا موانع فيه ولا أثقال ثم انظر ماذا لعله يكون ؟ إنه لا يكون إلا فضاء بغير فاصل ، أو هيولى بغير تكوين . . فلنعلم كيف نحمل الحياة بقيودها ، ونجرى بها كأنها لا تعوقنا عن بلوغ ما نريد .

هكذا تلتقى الحرية والقيد فى كيان واحد عند العقاد ، حتى لنرى الحياة فى الكائن الحى مجموعة قيود ، لكنها ليست القيود التى تكبل النفس الحية الواثبة النابضة ، بل هى القيود التى تنظم الوثب والطيران ، وهذا هو فى قصيدته « حانوت القيود » لا يرى الحياة فى جوهرها إلا حانوتاً يوزع على الأحياء قيودهم أشكالا وألواناً ، إذ بغيرها لا تكون حياة ، فمنها قيد العقل – « وما العقل إلا من عقال مؤرب (أى معقد) » – ومنها قيد التجارب التى تحد من هوس الغر فى اندفاعه ؛ ومنها قيد الحب :

وهذا إلى قيد المحبة شاخص	وفى الحب قيد الجامح المتوثب
ينادى : أنلنى القيد يا من تصوغه	فنى القيد من سجن الطلاقة مهربى
أدره على لبى وروحى ومهجتى	وطوق به كفى وجيدى ومنكبى
ورصعه بالحسن المسوم واجْلُه	بكل سعيد فى المناظر طيب

ومنها قيد الجاه والسلطان ، وقيد الأبوة :

ورب عقيم حطم العقم قيده	يحن إلى القيد الثقيل على الأب

وهكذا الحياة كالنهر الدافق توضع له الجسور والسدود فيستقيم جريانه « فالقياد قيادة لمن كان يمشى فى مجاهل غيهب » .

٤

بهذا جمع العقاد بين الحرية فى تلقائيتها والعقل فى انضباطه : جمع بينهما فى كل كائن حى وفى كل آية فنية ، على اختلاف الدرجات فى الكائنات

الحية وفى آيات الفنون ، فكلما ارتفع الكائن الحى فى سلم الكمال ، وكذلك كلما ارتفعت آية الفن فى سلم الإبداع ، ازداد وازدادت إمعاناً فى كثرة القوانين التى تحكمها من جهة وفى طلاقة الحرية التى تسير بها نحو هدفها محققة أغراضها من جهة أخرى ، وإذا أحكم التناسق بين الفاعلية الحرة والقوانين تضبط اتجاهها وسيرها ، كان لنا بذلك كائن هو فى حكم الكائنات العضوية الحية ، من حيث كثرة الحركة مصبوبة كلها فى نسق ينظمها ، وهؤلاء هم الأفراد أو المفردات التى منها يتألف الكون ، كأفراد الناس وأفراد الحيوان ومفردات النبات وقصائد الشعر ولوحات المصورين ؛ فإذا شئت أن تضع لنفسك مقياساً تعلم به الأصيل من الزائف فى الكائنات جميعاً ، فهذا هو مقياسك : انظر إلى الكائن باحثا عن خصائص تفرده ؛ فإذا وجدتها وعلمت أن هذا الكائن فريد لا تكرار له بين سائر الكائنات ، فقل إنه مطبوع بطابع الحياة المبدعة الخلاقة ، وإلا فهو نسخة نقلت عن أصل ، ومحاكاة جاءت لتقلد نموذجا ؛ وعندئذ يكون الفضل ، وتكون القيمة كل القيمة ، للأصل والنموذج .

فالتفرد بالخصائص الفذة الفريدة هو من أميز ما يميز الحياة والفن معاً ، ولو أن نفساً محيت خصائصها المميزة لها ثم رعموا لها الخلود ، لكان خلودها هذا هو الموت بعينه ، لأن الخلود إذا لم يكن للفرد فى فرديته التى تفردت بخصائص إحساساتها وإدراكاتها ، فليس هو إلا الفناء ، وها هو ذا العقاد يخاطب من ينشد الخلود لمجرد البقاء الدائم بغض النظر عن فردية كيانه التى ألفها فى نفسه إبان الحياة :

تود الخلود ولا تحذر ... أأنت المخير أم تجبر
تحب البقاء ولكن ما ... تحب هو الموت أو أكبر
إذا الليل أدركه والضحى ... تساوى المحجب والمسفر
وإن صوحت روضة أو زكت ... فقد أشبه المجدب المثمر
كذلك مات ويدعونه ... فى الخلد من حيث لم يبصروا

على أن ذوات الأفراد عند العقاد لا تتساوى منزلة ولا تتعادل رتبة ، لأنها تتفاوت فى فرديتها بمقدار ما احتوت عليه من أصالة ، ولو كان لنا أن نتصور سلم الترتيب كما تصوره العقاد ، لقلنا إن أعلى الآحاد أحد صمد هو سر الحياة وينبوعها ، وأدنى الآحاد أفراد من الناس يتبعون ويحاكون ، وفى وسط بين الأعلى والأدنى تجىء منزلة الشاعر ، أو قل منزلة الفنان أو منزلة الملهمين بصفة عامة ، فالشاعر يستلهم الأعلى ليلهم الأدنى ، ذلك أن شعر الشاعر مقتبس من نفس الرحمن ، ليعود الشاعر بدوره فينقل القبس إلى سائر الناس ؛ يقول العقاد فى الشعر والشاعر من قصيدة طويلة :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس ‏ ‏ ‏ ‏ والشاعر الفذ بين الناس ، رحمن

٥

وهنا نقف مع العقاد عند هذه الأبيات التى يصف بها مهمة الشعر والشاعر — وهى أبيات مأخوذة من قصيدة طويلة فى الجزء الأول من ديوانه ، عنوانها « الحب الأول » — لأن هذه الأبيات تلقى لنا ضوءاً على نظرته الفلسفية التى نحن الآن بصدد تحليلها وعرضها .

فالصورة كما يتصورها العقاد هى وحدة تضم الكائنات جميعاً فى نسق واحد ، لا لتغرق الأفراد الآحاد فى طوفانها ، بل لتبقى على ذواتهم المستقلة مع قيام صلات بينها كما تقوم الصلات بين أفراد المجتمع الواحد ، ولكن من ذا يتاح له أن يرى هذه الوشائج الحميمة بين الأشياء ؟ إنه الشاعر ، موحى إليه من باريه ، ليعود بدوره فيوحى بالحقيقة نفسها إلى كل ذى أذن تسمع ، والصلة الرابطة بين الأعلى والأوسط والأدنى هى صلة الحياة ، كأنما هى صلة الرحم التى تجمع الكل فى أسرة واحدة ، فالشاعر :

يجنى المودة مما لا حياة له ‏ ‏ ‏ ‏ إذا جفاه من الأحياء خوان

ويحسب النجم ألحاظاً تساهره | والودق يبكيه دمع منه هتان
إذا تجهم وجه الناس ضاحكه | ثغر الورود ومال السرو والبان
أو مل هاتفة الأصوات أسمعه | ـ للريح والغاب ـ أبواق وعيدان
تفضى له ألسن الدنيا بما علمت | كأنمـا هو فى الدنيا سليمان
والشعر ألسنة تفضى الحياة بها | إلى الحياة بما يطويه كتمان
لولا القريض لكانت وهى فاتنة | خرساء ليس لها بالقول تبيان
مادام فى الكون ركن فى الحياة يرى | ففى صحائفه للشـعر ديوان

ولعلنا نزيد موقف العقاد الفلسفى إيضاحاً ـ إذا ذكرنا أن وقفات الفلاسفة من الوجود صنفان : فوقفة يرى بها صاحبها الوجود وكأنه روح تفرعت عنها مادة تجسدت فى الكائنات التى تراها من حولك ، ووقفة أخرى يرى بها صاحبها الوجود وكأنه مادة تفرعت عنها روح تتمثل فى الموجودات اللامادية التى نعرفها من عقل وحياة وغيرهما ؛ والعقاد ينتمى إلى الصنف الأول لكن هذا الصنف الأول يتشعب فروعا مختلفة باختلاف الصفة الجوهرية التى توصف بها الروح : أهى فى جوهرها عقل ؛ أم هى إرادة ؟ أم هى شعور ووجدان ؟ والعقاد ـ كما يبدو لى من تتبع شعره ـ مؤمن بأن الأصل الروحانى الأول ، قوامه وجدان وعاطفة ، لأن جوهره الحب ، ومن الحب تنشأ الحياة ، وإن هذه الحياة لتظل فى كائناتها الأحياء ـ برغم جمالها ـ كالخرساء التى لا تنطق لتفصح عن سرها ، حتى يتاح لها الشاعر الذى يحسها عميقة غزيرة فى نفسه :

الحب والشعر دينى والحياة معاً | دين لعمرك لا تنفيه أديان
هى الحياة جنين الحب من قدم | لولا التجاذب ما ضمتك أكوان

أقول إن الأصل عند العقاد هو الحياة الشاعرة ، لا الحياة العاقلة . والحقيقة الباطنية ندركها بوجدان الشاعر وقلبه لا بمنطق العالم ورأسه لأن

هذين مقصوران على الحقائق الظاهرة وحدها فأنت حى ما حرصت على خوالج شعورك وانفعالات عاطفتك ، ميت ما اقتصرت على حجاج العقل وحسابه :

كن بالخوالج حياً فالحجى جدث لربه . ووقار الحلم أكفان
وإنما المرء يحيا فى خوالجـــه وليس يحييه فى الألباب رجحان

إن غزارة الحياة فينا تقاس بجيشان العاطفة لا برجاحة العقل ، فزمامنا فى عواطفنا لا فى عقولنا ، حتى لترى الإنسان يميل بالعاطفة أولا ثم يطلب من العقل بعد ذلك أن يخلق له الحجج والمسوغات التى تبرر ما قد مال إليه بالعاطفة من قبل ، وما العقل إلا وليد نسلته الحياة فى مجرى التطور ليخدمها لا ليجىء سيداً عليها ممسكاً بزمامها ، ومن عجب أن نرى هذا الوليد على حداثة سنه بالنسبة إلى أزلية الحياة ، نراه قد شاخ وما زالت الحياة طفلة فى تلقائيتها وفاعليتها :

والعقل من نسل الحياة وإنما قد شاب وهى صغيرة تتزين
والطفل تصحبه الحياة وما له لب يصاحب نفســه ويلقن
والناس قد عاشوا وما كان الحجى إلا جنينا فى الحشا يتكون
إن العواطف كالزمام يقودنا منها دليـــل لا تراه الأعين

ألا إن الفارق لبعيد بين حقيقة ندركها بالوجدان فندركها حية نابضة دافئة. وحقيقة ندركها بالعقل الصرف فندركها أعدادا رياضية باردة كالثلوج ، ففى قصيدة « القمة الباردة » فى الجزء الثالث من ديوانه ، يقول العقاد ما معناه أن للجبال قمة باردة تعلوها الثلوج ، وكذلك للمعرفة قمة باردة تفتر عندها الحياة ، فإذا نظر الإنسان إلى حقائق الأشياء — وهو على قمة الإدراك العقلى — لم ير شيئاً ولم يشعر بشىء ، لأن حقيقتها كلها هناك هى أنها ذرات

متشابهة التكوين متشابهة الحركة ، ولكن هل يكون معنى ذلك أن نطمس عقولنا لنكتفى ببصيرة الوجدان ؟ كلا ، بل نستخدم العقل إلى غاية مداه ، وبعد ذلك وفوق ذلك نركن إلى إدراك الوجدان ، لأنه وحده صنو الحياة ، وجد معها منذ وجدت :

إذا ما ارتقيت رفيع الذرى	فإياك والقمــة البــاردة
هنــالك لا الشمس دوارة	ولا الأرض ناقصة زائدة
ولا الحادثات وأطــوارها	مجــددة الخلق أو بائدة

فإذا كانت الحقيقة الأولى أقرب إلى أن تدرك بالوجدان لا بالعقل ، إذن فإدراك البداهة الفطرية — لا تدليلات المنطق وبراهينه — هى التى نعول عليها فى قضايا الحياة الكبرى ، وشاهدنا على ذلك ما نراه فى لمحات الفلسفة ولمعات الفنون ، فعلى أى أساس يبنى الفيلسوف العظيم فلسفته إن لم يكن على لمحة يلمحها ببداهته ، وعلى أى أساس نكتنه سر الفن إن لم يكن على اتصالنا بلبابه العميق عن طريق البداهة ؟ وهذا ما يرمى إليه العقاد فى قصيدته عن « الموسيقى » فى الجزء الثالث من ديوانه ، فليست الموسيقى طربا للأسماع وكفى ، بل هى فى أعماقها مخاطبة لبداهتنا بمعانى الحياة ، فنتعلمها عنها دون اللجوء إلى الذهن وأدواته من لغة وغيرها :

معلمة الإنسان ما ليس يعلم	وقائــلة ما لا يبوح به الفم
وكامنة بين النفوس بداهــة	وما علمت فى مهدها ما التكلم
ومخرجــة الأوهام من ظلماتها	على أنها من سطوة النور تحجم
ومسمعة الإنسان أشجان نفسه	فيطربه ترجيعهــا وهى تؤلم
أعيدى على القول أنصت وأستمع	حديثا له فى نوطة القلب ميسم
حديثا يناغينى وأذكر أننى	تسمعته والقلب وسنان يحلم
وأوغل بالذكرى فأزعم أنه	قديم كعهد القلب أو هو أقدم

ويا ليتنى أدرى أنفس سحيقة	تنادين منها أم فؤادى المكلم
كأن لنا نفسين : نفس قريبة	وأخرى على بعد المزار تسلم

فانظر إلى اللمحة الأفلاطونية فى هذه الأبيات ، التى تجعل وراء هذا العالم عالما أعلى وأكمل ، نقبس منه المعانى التى لا نجدها فى محيط الطبيعة من حولنا ، بل نقبس منه القيم العليا والمعايير المثلى التى نقيس بها أوضاع هذه الحياة الدنيا لنعلم مقدار قربها أو بعدها عن الكمال ، وسبيلنا إلى إدراك ذلك العالم الماورائى الأسمى ، هو اللمح بالبصيرة النافذة ، كما يحدث لأعلام الفلسفة والفن .

فالموسيقى الفذ – مثلا – إنما يبلغ ذروة العبقرية الفنية حين يوحى من خلال ألحانه بمعان يستمدها من عالم الروح ، أو عالم القيم ، وهو عالم المثل والنماذج ، فيتساوى فى إدراكها العالم والجاهل ، لأن البداهة الفطرية فى كليهما سواء :

أماهمة الإنســان ما لا يزيده	فصيح ولا يزرى بمعناه أبكم
إليك تناهى كل علم ومنطق	فسيان منطيق لديك وأعجم
وما المطرب الشادى بمبدع لحنه	ولــكنه شــبابة تترنم
ألا حدثينا عن إله نحبــه	ونعبــده حبــا ولا نتــأثم
فما كان للوحى الإلهى مسلك	إلى القلب أشجى من صداك وأكرم
حديثك من كل اللغات منظم	ومعناك فى كل النفوس مقسم
فللوحش فيــه والأناسى عولة	وللنــار والأعصار فيــه تهزم

– ٦ –

من ذلك نرى أن فلسفة العقاد روحانية ، سواء أكان ذلك فى نظرته إلى الوجود أم كان فى نظرته إلى وسيلة الإنسان إلى معرفة ذلك الوجود ؛

فالكون عنده روح نلمسها بيد من المادة أى أن الروح هى حقيقة الوجود ، والمادة وسيلتنا إلى معرفتها ، فكأنما هذه الطبيعة بكل ما فيها ألسنة تنطق بالروح الكامنة وراءها ، وهو كثيراً ما يشير إلى ذلك الأصل الروحانى الكامن المبدع الخلاق بكلمة « الحياة » لأنه هو « الحى » الذى ندركه عن طريق الحياة التى تدب فى أوصالنا ، فالحياة المطلقة أسبق وجودا من الحياة المتجزئة فى الكائنات الحية التى نحن من أفرادها :

لولا الحيــاة لمــا تمنـ ــت حفــل زينتها الطبيعــة
لمـــــا تمنت أن ترى من نفسها الصــور الرفيعة
حييت وعلمت الحيــا ة النطق فهى لهــا مطيعــة
فرأت حــلاها فى ريا ض الزهر حاليــة مريعــة
ورأت صباها فى وجــو ه الحسن والغــرر البديعــة
ورأت ســناها فى مصا بيــح السماوات الوســيعة
وتناضلت بيــد القوى وحبت بأطراف الرضيعة
وترددت فى صــارع بين الســباع وفى صريعة
فى الثلج نابضــة وفى ريح السموم لهــا طليعة
ورأت قواها فى الريا ح الموج واللجج الدفوعة
ورأت نجى ضــميرها فى النفس مبصرة سميعة
نحن المــرايا وهى لا ترضى بمــرآة صديعــة
لا تغبطينا أيها الأحجــا ر فاللقـــيا سريعــة
فغــدا تشرفك الحيــا ة ونحن أحجــار وضيعــة

أرأيت إذن كيف أن الحياة الخلاقة قد تبدت فى الطبيعة صورا وأشكالا ، بحيث تستطيع إذا أرهفت الحس إلى الكائنات التى حولك أن تدرك الحقيقة من أعلاها إلى أدناها ، والعجب أن تكون الدنيا مليئة

بالشواهد ؛ ثم نرى من الناس من يتخطاها ويود لو جاوز حدودها لعله يشهد ما وراءها ، كأنما هو قد استنفد ما حوله رؤية واعتبارا :

يا طالبا فوق الحياة مدى له   يعلو عليها — هل بلغت مداها
ما فى خيالك صورة تشتاقها   إلا وحولك — لو نظرت — تراها
ولو استويت على الخلود ، وجدتها   كفوا لعينك لا تروم سواها

وإذا كان سر الكون روحا أو ما يندرج تحت الروح من صفات لا مادية ، فإن أداة معرفتنا لذلك السر لن تكون إلا جانبا فينا يكون قد استعد بطبيعته لإدراك الحقائق الروحية ، كالحدس ، أو الوجدان أو البصيرة ، أو البداهة ، أو الفطرة والغريزة ، أو ما إلى هذه الأشياء من وسائل لا نركن فيها إلى حاسة من الحواس الظاهرة كالبصر والسمع ، ولما كانت المعرفة العلمية كلها قائمة أساسا على هذه الحواس الظاهرة من حيث إدراك الشواهد ثم تطبيق القوانين العلمية على دنيا الواقع ، كان لا بد لنا من الاعتراف بوجود نوعين من الإدراك لنوعين من الحقائق ، فإذا كان الأمر أمر طبيعة وظواهرها ، وعلم وقوانينه ، فأداتنا هى الحواس فالعقل ، وأما إذا كان الأمر أمر حياة تكمن وراء الطبيعة وتسرى فى الكائنات الحية من حيث ندرى ولا تدرى ، فأداتنا هى اللمح الوجدانى ، أو هى الحدس — إذا أردنا مصطلحا يستخدمه الفلاسفة فى هذا الصدد — الذى هو عيان روحانى مباشر ، لا يطلب فيه تحليل ولا تعليل ولا مقدمات ولا نتائج ، وذلك هو الإدراك الصوفى ، كما أنه هو أيضا الإدراك الفنى لحقائق الوجود ، وانه ليكون خلطا معيبا مضللا ، إذا نحن حاولنا بالعقل العلمى أن ندرك ما قد خص بإدراكه الهام البصيرة وحدها ، أو أن نحاول إدراك حقائق العلم التحليلية التفصيلية التجريبية بوجدان المتصوفين والشعراء ، فلكل من الجانبين أداته ووسيلته ، وإلا ضللنا السبيل عن الحق حتى ليتعدد فيما بيننا ، ونقول — مع العقاد — فى حيرة :

أين الحقيقة ؟ لا حقيـ قة ، كل ما زعموا كلام
الناس غرقى فى الهوى لم ينج غر أو إمام
إن الحقيقــة غادة كالغيد يضمرها اللثام
كل يهيم بهــا فإن لاحت لهم صدوا وهاموا
كم أشرق الحق الصرا ح فأعرضت عنــه الأنام
والناس ـ لو تدرى ـ خفا فيش يطيب لهــا الظلام
لا حــق إلا أنه لا حق فى الدنيــا يرام

٧

هذه هى ملامح الفلسفة العقادية كما أراها فى شعره : فمن حيث طبيعة الوجود الخارجى ، يكون تسلسل الكائنات على النحو التالى : فى القمــة كائن أسمى حى رحيم عطوف ، يجيء بعده فى الرتبة أفراد أخص صفاتهم إدراك حقيقة الكائن الأسمى بوجداناتهم وقلوبهم ، وهؤلاء هم أصحاب النظرة الصوفية والنظرة الفنية ، ثم يجيء بعد ذلك أفراد متفاوتو الإدراك فيما بينهم كأنهم المرايا تعكس على أسطحها حقيقة واحدة ، مع اختلاف فى درجة الوضوح على كل مرآة ، وتكون مهمة الفنان أن يعين هذه الطبقة الدنيا من الكائنات على إدراك الحقيقة فى صورة أنصع ـ وأما من حيث المعرفة الإنسانية لهــذا الوجود فهى عند العقاد معرفة بالوجدان والإلهام فيما يتصل بإدراك كنه الحياة وصميمها الباطن . وهى بالحواس وبالعقل إذا كانت معرفة بالظواهر البادية للعيان .

إنها فلسفة متفائلة فى صميمها ، فالمتفائل وحده هو الذى يرد الوجود كله إلى الحب والتعاطف بين سائر الكائنات ، ويجعل أداة إدراكه القلب والوجدان ، لكن دواوينه مليئة بقصائد يسرى فيها التشاؤم المر ،

وتعليل ذلك — فيما أرى — محزن يأخذ الشاعر كما رأى الناس من حوله غافلين عن كرامتهم الإنسانية ، فهاهو ذا العالم قد فتح أمامهم مصادر لا تنفد من حب وجمال ، ففيم تصغيرهم من قيم أنفسهم ؟ وإذن فتشاؤمه على السطح ، يزول بزوال الغفلة من أفراد البشر كما عرفتهم حضارة اليوم وأما حين يغوص العقاد إلى سر الوجود فهو متفائل حتى فى لقاء الموت :

إذا شيعونى يوم تقضى منيتى	وقالوا أراح الله ذاك المعــذبا
فلا تحملونى صامتين إلى الثرى	فإنى أخاف اللحد أن يتهيبــا
وغنوا فإن الموت كأس شهية	وما زال يحلو أن يغنى ويشربا
وما النعش إلا المهد مهد بنى الورى	فلا تحزنوا فيــه الوليد المغيبا
ولا تذكرونى بالبــكاء وإنما	أعيدوا على سمعى القصيد فأطربا

رحم الله العقاد الفيلسوف الشاعر .

أمين الريحانى وفلسفته الإنسانية

كان أمين الريحانى (١٨٧٦ — ١٩٤٠) للأمة العربية ، ما كان طاغور لأبناء الهند ، رسولا للمحبة الخالصة تنعقد أواصرها بين الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان والله ؛ كلاهما صوفى يدرك بالبصيرة خلف البصر ، وينطق بالشعر ، سواء نظم القول أو نثر ؛ فبالطبيعة يلوذ الريحانى كما يلوذ الوليد بحضن أمه ، فيخاطبها بقوله : « أيتها الأم الأزلية . . . عانقينى واهمسى فى أذنى بعض أسرارك ، املئى حواسى وكيانى من نفحاتك ونسماتك ، افتحى أمامى أعماق روحك الخيفة الهائلة ، اطرحينى على صدر عواطفك ، يسر إلى بعض ما فيك من قوة وعز وعظمة وجلال » إلى الإنسان — أىّ إنسان وكلّ إنسان — يتجه الريحانى فيقول إنه مهما أجزلتَ لى من خير أو أنزلتَ على من شر فما أزال أخاك ، ومهما علوتَ فى مدارج الحياة أو هبطتَ ، فلا أزال أخلص لك ، وأومن بك ، وأحبك — وعن إله الكون العظيم يقول إنه بحثَ فى عقائد الناس فلم يجده ، ثم بحث فى الكتب المقدسة فوجد من اسمه الكريم أحرفاً ساكنة ؛ منها حرف فى هذا الكتاب وحرف فى ذلك الكتاب ، لكن أنّى للإنسان فى طفولته الروحية أن ينطق بهذه الأحرف الساكنة وحدها ، ودع عنك أن يدرك كنهها ؟ إنه لا بد لنا من أحرف العلة تضاف إلى تلك الأحرف الساكنة حتىَ يجرى بها اللسان كلمات مفهومة ؛ فمن ذا — غير الأنبياء والعلماء — يهدينا إلى همزات الوصل الإلهية التى تجمع بين الكواكب البعيدة المتقابلة فى أفلاك السماء ؟ لقد خُطتْ على نقاب السر الكونى كلمات واحمت ، ثم خُطّتْ واحمت ، وفَسّرتْ كلُّ أمة من أمم الأرض المتمدنة حرفاً من

هذا النبأ العظيم الذى انطمست معالمه ، فما زلنا بحاجة إلى من يضع لنا فوق الأحرف الساكنة حركاتٍ وهمزاتِ وصلٍ ، لتحيا بعد جمود ، ولتنبعث فيها سلاسة الماء والهواء ، فتزول عن الإنسان لعثمةُ لسانه ولُكْنَةُ قلبه .

وكان الريحانى للأمة العربية فى هذا القرن العشرين ، ما كان إمرسن ، وما كان ثورو ، للولايات المتحدة الأمريكية فى القرن التاسع عشر ؛ فهو كإمرسن مثالى يرى الكونَ وحدة عضوية واحدة تضم أجزاءه ، كما تنضم الجوارح فى البدن ؛ فلئن وقع منا البصرُ على كائنات متناثرات هنا وهناك ، فبالبصيرة — لا بالبصر — ندرك الروابط المستورة الخافية التى تجعل منى ومنك كائناً واحداً ، وإن باعدت بيننا بحار ووديان ، وهو كذلك كإمرسن ، جاء كلاهما كالحد الفاصل بين عهدين من عهود الفكر فى بلده ، عهد الفكر المنقول وعهد الفكر الأصيل ؛ فقد كان الأمريكيون قبل إمرسن — كما أصبح العرب قبل الريحانى وزمرته — ينقلون عن سواهم ما يكتبون ، سواء كان ذلك السَّوى أسلافاً أو معاصرين ؛ فأصبح الأمريكيون بعد إمرسن — كما أصبح العرب بعد الريحانى وزمرته — يصدرون فيما يكتبونه عن أنفسهم ، يستضيئون بغيرهم ، لكنهم لا يرددون ترديد الببغاء ؛ — هذا عن الريحانى وإمرسن ، وأما عن الريحانى وثورو ، فلست أقرأ لأحدهما وقد لجأ وحيداً إلى وادى الفريكة فى جبل لبنان ، إلا وكأننى أقرأ للآخر وقد لجأ وحيداً إلى بحيرة وولدن فى ولاية ماساتشوستس ، كلاهما لائذ بالطبيعة وحيوانها ونباتها مستوحياً متأملا .

وكان الريحانى للأمة العربية ما كان جون لوك لبلاده — إنجلترا — فى القرن السابع عشر ، حين نشر « لوك » رسالته المشهورة « فى التسامح » مستعيذاً بالله من أن يفرض إنسان على إنسان — بالقوة — فكرة أو عقيدة ؛ فها هى رسالة شبيهة بأختها ، عنوانها « التساهل الدينى » ألقاها الريحانى وهو فى نيويورك سنة ١٩٠٠ وطبعها ، ثم طبعها ، ثم طبعها ، لأنها شاعت فى

قومه كما تشيع الكلمة المباركة ، فكما يقول فى مقدمة الطبعة الثالثة لهذه الرسالة : « إن التعاون (بين المواطنين) لا يكون بغير سيف بتار ، نستلّه على التعصب الخبيث الذميم ، التعصب الفظيع الأثيم ، بل على التعصبات كلها جمعاء — على التعصب الدينى الكافر ، والتعصب المذهبى الفاجر ، والتعصب الجنسى الخئون ، والتعصب الطائفى الملعون ، وإن سيفاً على هذه المآثم كلها ، لهو آيةُ الحق ، والعدل ، والإخاء » . .

وكان الريحانى للأمة العربية ، ما كان روسو لفرنسا فى القرن الثامن عشر ، داعياً إلى الوجدان الصادق ، بعد أن شالت كفته لترجيح كفة العقل بمنطقه الحاد فى التعليل والتحليل على يدى ڤولتير ؛ لا ، ليس بالعقل وحده يعيش الإنسان ، فينادينا الريحانى أن « تعالوا نفكر كما نشاء ، ونَعِشْ كما نفكر ، تعالوا نحلم أحلاماً جميلة ، ونحب — كما نحلم — حبا جميلا ، قد سئمت طرق العلماء التحليلية التى تحصر حياة الإنسان بين كهف مظلم وقبر بارد ، فمن الكهف إلى القبر على طريق التمدن الحديث ، ما أجمل هذه السياحة ! ولكنها — لحسن الحظ — قصيرة ، وأما السياحة الفكرية الروحية التى يمر بها السائح على جزائر الحب ، وغيرها من الأماكن الجميلة ، فتلك سياحة طويلة ، أولها عالم الأزل ، وآخرها عالم الخلود » .

نعم ، قد كان أمين الريحانى للأمة العربية ما كان هؤلاء جميعاً ، بمقادير تتفاوت أبعاداً وأعماقاً ، ولذلك فقد كان لنا عدة رسل فى رسول واحد .

٢

إنه إذا كان لابد من أن نتخير لهذا الشاعر الصوفى الوجدانى الحساس ، موضعاً بين الفلاسفة ، فخير موضع يلائمه ، هو أن يكون بين جماعة الإنسانيين — أو الإنسيين كما أراد بعضنا أن يسميهم — وأخص ما يميزهم هو أنهم يجعلون الإنسان محوراً ومداراً ، فلا فكر ، ولا فن ، ولا علم ، ولا حكم

ولا صناعة إلا إذا كان خير الإنسان وارتقاؤه وحريته وطلاقته هدفاً ومقصداً ، فبفضل الإنسان الحر المفكر ، كان لهذه الكرة الأرضية الصغيرة مكانتها العليا بين سائر « العوالم الكثيرة العظيمة التي تُرى ولا ترى » — هكذا يقول الريحاني — « نقطة صغيرة في الفضاء غير المتناهي الذي تدور فيه ملايين من الكواكب ، وألوف من السيارات ومئات من الأقمار والشموس — نقطة صغيرة في هذا الفضاء القريب البعيد — هذا هو عالمنا — هذه هي أرضنا ؛ ومع ذلك ترى الإنسان يشمخ ويتكبر ، ويرفع رأسه فوق رءوس إلاهة الجوزاء ؛ وإذا كان لابد من هذا فلأرباب الأفكار الحق الأول على ما أظن ؛ نعم إن كل فكر يتجسد على هذه الكرة الصغيرة هو عالم كبير في عالم صغير » .

ألا ما كان أروعها من دنيا — دنيانا هذه — لو عاش الناس من أجل الناس فيفكر الإنسان حرا ابتغاء خير الإنسان ، ويعمل الإنسان كما تهوى فنونه ، ولكن لمنفعة الإنسان ، وفي الدنيا بعد ذلك متسع للجميع ، وإن فيلسوفنا الريحاني ليتساءل في عجب : ألا يستطيع المرء أن يحب فئة من الناس دون أن يبغض سواها ؟ ألا يستطيع أن يرفأ ثوبه دون أن يمزق ثوب جاره ؟ إن الإنسان لفي حاجة إلى أخيه الإنسان مهما تباعدت بينهما نوازع الفكر ومنازع العقيدة ، ويقصُّ علينا الريحاني كيف حاصره المطر في كهفه الصغير ساعة من الزمن ، فأخذ يتأمل أثناء ذلك ما كان داخل الكهف من آثار المخلوقات التي سكنته قبله ، فرأى أن الحية كانت تدخله لتبدل ثوبها ، والثعلب كان يدخله ليأكل فرخته ، والضبع ليفترش فيه مائدته ؛ فهنا هو ثوب الحية البالي ، وهنا بقية من ريش الدجاجة المسكينة ، وهناك عظم من عظام الثعلب ، وفي السقف والزوايا أنسجة العنكبوت ، وفيها عشيرة من البعوض ، وإنه ليؤكد أن بعوضة رآها راقدة في خيامها النحيفة آمن على نفسها من قيصر الروس في قصره . . . وعندئذ هتف

الريحاني لنفسه : « من لي برفيق يشاطرني الآن هذا المأوى الصغير المعتم البارد . . . لأقول له إن العزلة جميلة ! لقد تاقت نفسي وأنا بالقرب من الطبيعة إلى نفس بشرية أخرى ، تريني بما فيها من القوة والضعف ما خفي من قوتي وضعفي » .

لقد استهل الكاتب الجزء الثاني من « الريحانيات » بكلمة جاءت كأنها الدستور لحياته وحياة الإنسانيين عامة ، كلمة يقول فيها : « لا المجد ولا الشهرة أمنيتي القصوى ، ولا الجاه ولا الثروة ولا العظمة ؛ وإنما أمنيتي الجوهرية الأولى هي أن أكون بسيطاً في أعمالي ، صادقاً في أقوالي ، مستقيماً في مبادئي وآرائي ، فطرياً في تصرفي وسلوكي ، حراً فيما أحب وما أكره ... أود أن أعيش دون أن أبغض أحداً ، وأحب دون أن أغار من أحد ، وأرتفع دون أن أترفع على أحد ، وأتقدم دون أن أدوس من هم دوني أو أحسد من هم فوقي . . . وإذا كان فيّ ما يلهم الناس إلى الخير ، ويرفعهم درجة واحدة في سلّم الرقي العقلي والروحي ، أحب أن أظهره بالمثَل والإشارة واللطف ، لا بالإنذار والوعيد والتآمر ، أحب أن تشع حياتي ولا أحبها أن تفرقع ، أحب أن تكون كأحد الكواكب السماوية ، لا كسهم من الأسهم النارية » .

إن فيلسوفنا الريحاني – كسائر الفلاسفة الإنسانيين – يريد لعقله الحرية ولنفسه الانطلاق ، لا يقيدهما بقيود المِلَل والشِّيَع والطوائف ، ولا يشوههما بصبغة التحزب الأعمى ؛ يريد لنفسه أن تبقى ذخيرة له هو ، فلا يخاطر بها على طريق يُفْرَض عليه فيها أن يسير صامتاً مطيعاً ؛ إن العاقل لا يخاطر باستقلال نفسه ، والحر لا يتاجر بروحه ، والحكيم لا يرهق عقله لشيعة مهما يكن شأنها ، ولا يتقيد بسلاسل التقليد ؛ « لا يا صديقي » هكذا يصيح الريحاني :

« ليست هذه النفس قطعة أرض أو سلعة لترهنها أو تبيعها ؛ ليس هذا العقل برميلا من التفاح تتاجر به » .

على أن الإنسانىّ الذى يريد لنفسه الانطلاق ولعقله التحرر ، يريدهما كذلك لكل إنسان من البشر ، فقف دون رأيك وعقيدتك ما شئت ، ولكن دع سواك ورأيه وعقيدته ، إذ ليس أخبث شراً من شر أولئك الذين يرون الحق مقصوراً عليهم ، كأنما المخالفون لهم لم يرزقهم الله عقولا ولا قلوباً ؛ وليس أطيب عنصراً من نفس تدين — مع ابن عربى — بدين الحب كيف توجهت ركائبه .

لقد عاش الريحانى ما عاش فى أمريكا ، فلم تبهره محاسنها ، وكانت له العين النافذة الناقدة التى لا تنخدع بالطلاء ؛ فهنالك تمثال شامخ أقيم للحرية على أبواب نيويورك ، وإنه لمن عشاق الحرية بل ومن عُبادها حتى لقد وقف على شاطئ بحر لبنان ذات يوم ، فما هى إلا أن لثمت قدميه موجة صغيرة ، وطفق خياله يعبر البحر غرباً حتى المضيق ، ثم يجتاز المحيط الأطلسى موجة فى إثر موجة إلى أن بلغ بالخيال تمثال الحرية ، فأخذ يتمتم لنفسه قائلا : « ما الموجة التى لثمت قدمى إلا رسول خير من بلاد العلماء إلى بلاد الأنبياء ؛ ما هى إلا موجة واحدة صغيرة من بحر النور والهدى يقذفها المغرب إلى المشرق ؛ . . . إن هى إلا موجة من الأمواج التى تغسل قدمى إلهة الحرية الرافعة نبراسها فى مدينة نيويورك العظمى ، وإنى لأقول لكم الآن : لا بد أن يرى المستقبل مثل هذا التمثال الجليل الجميل فى كل مدينة كبرى من مدن الشرق الأقرب والأقصى » .

لكن نبى الحرية لم يرد لنا حرية كالحرية التى رآها يومئذ فى أوروبا وأمريكا ، إذ قال عنها إنها ليست سوى سلاح للأحزاب السياسية والخطباء ورجال الصحافة ، هى — كما قال — « سلاح يقاتل به المنافق أحياناً منافقاً آخر ، واللص لصاً آخر » ويتساءل الريحانى : « أتحسبون الفقراء والعمال

من الأحرار؟ أتقوم الحرية بهذا الوهم الذى يدعونه فى الحكومات الدستورية حتى الاقتراع ؟ أتعجبون إذا قلت لكم إن نصف سكان الولايات المتحدة لا يزالون مكبلين بسلاسل العبودية ؟ فما الفائدة للخادم من الحرية التى تتوقف على إرادة سيده الخبيثة الجائرة؟ ما الفائدة من الحرية السياسية التى يكفلها له القانون ، إذا كان القانون ، فى قبضة الأغنياء؟ أفمثل هذا يعد حرا وهو لا يستطيع أن يبدى رأياً مخالفاً رأى سيده ؟ أيعد حراً من لا يملك نفسه ، من لا رأى ولا روح له ؟ أيحسب حراً من كان وجدانه مقيداً بوجدان من يتوقف عليه معاشه ؟ »

فإذا سألتِ فيلسوفنا الأنسانى قائلا : أى حرية تريد لنا أيها الرائد؟ أجابك من فوره : أريد لكم الحرية الروحية ، التى يملك بها الفرد زمام نفسه ، فيكون مطلقاً من القيود التى تكبل روحه وعقله ، ولا فرق عندى بين أن تجىء هذه القيود من أسرة أو مجتمع أو من دين أو سياسة ؛ الحرية الروحية هى أن تكون روح المرء طوع إرادته ، لا محجوزة ولا موقوفة ولا مبيعة ولا مرهونة ، وطالب هذه الحرية يتدرج فيها من بيته إلى عمله إلى معبده وحكومته ؛ فما الحرية السياسية إلا فرع من الحرية الروحية الأصيلة ، ونتيجة من نتائجها .

٣

هذه الحياة الروحية التى ينادى بها فيلسوفنا الريحانى ، دعائمها ثلاث : الطبيعة ، والفن ، والجد فى العمل ، وإنه ليرى هذه الدعائم الثلاثة متمثلة فى لبنان وباريس ونيويورك ، وكأنه يتمنى أن تجتمع هذه الخصال الثلاثة فى مدينة واحدة هى التى تستحق عندئذ أن توصف بالمدينة العظمى ؛ يقول فى مقاله المعنون « من على جسر بروكلن » « قد شاهدت الآن ثلاثة مناظر عظيمة لا أنساها ، لأنها عندى أشبه برموز جميلة لدعائم الحياة الروحية

الثلاث ، هي مراحل في رحلتي الفكرية التي باشرتها . . . أما المناظر الثلاثة التي تمتع بها طرفي حتى الآن ، فتركت أثراً عظيماً في نفسي ، فهي لبنان وسواحله من ذروة جبل صنين ، رباريس من على برج ايفل ، ونيويورك في الليل من منتصف جسر بروكلن ؛ فالأول إنما هو رمز الطبيعة ، والثاني رمز الفنون الجميلة ، والثالث رمز الكد والاجتهاد ؛ وهذي هي دعائم الحياة الروحية الثلاث ؛ فالمنظر الأول صنعة الله ، والمنظران الآخران صنعة الإنسان » .

على صدر الطبيعة في لبنان ، وجد شاعرنا الفيلسوف سكينة القلب والروح ؛ إنه « لو جاز أن نقول إن للسكينة ألحاناً وأنغاماً ، لقلت إنها أشجى في مسمعي وأبدع ، من ألحان أمهر الموسيقيين ، وما معنى الألحان التي لا تسبقها وتتلوها السكينة ، إنها عندي كلا شيء ، بل هي ضجيج مزعج ممل » ؛ « إن الطبيعة لا تظلم بنيها مهما اشتد غضبها . . وأما أولئك الذين يخافون الأمطار ويخشون الأعاصير ، فيتفرجون عليها من وراء الزجاج ، فدرهم في نعيمهم يمرحون » ؛ إنني « لا أذكر إلا اللذات الروحية حينما أكون بالقرب من الطبيعة » ؛ « ولئن كان السير في شوارع المدن الكبرى يذكر الإنسان بالإنسان ، فإن السير في الوادي أو الغاب يذكر السائر بالخالق العظيم ؛ الأول يدعو إلى العمل ، والثاني إلى التفكر والتأمل ؛ في الأول بعض اللذة التي يتبعها الإعياء والقنوط ، وفي الثاني نوع من اللذة يتبعه النشاط والعزم » .

تلك إذن هي الدعامة الأولى من حياة الروح ، تتلوها الدعامة الثانية — دعامة الفن ، وعلى رأس الفن يجيء الشعر الذي كان صاحبنا من رجاله ؛ « إنني أقدم العاطفة على البحث والبرهان » — هكذا يقول الريحاني عن نفسه ، وهو إذ يستعرض الشعراء يجدهم صنفين : شاعر قومه وزمانه ، وشاعر العالم كله وفي كل زمان ؛ ولئن كان الأول بمثابة الجهاز العصبي

للمجتمع فى عصره ، فالثانى هو بمثابة قلب الإنسانية النابض ؛ ويضع الريحانى شعراء العرب جميعاً فى الصنف الأول ، لا يستثنى إلا اثنين : ابن الفارض والمعرى .

وأخيراً تجىء الدعامة الثالثة : دعامة العمل والكدّ ، وهاهنا تراه ينظر إلى الأمريكيين بعين ، وإلى الشرقيين بعين ، فتأخذه الحسرة أن لم يكن لهؤلاء ما لأولئك من سعى وجهاد ؛ إنه يتمنى أن يأخذ كل من الطرفين شيئاً من الآخر ليعتدل الميزان ، فيخاطب السفن المغادرة الشاطئ الأمريكى قائلا : « احملى إلى الشرق شيئاً من نشاط الغرب وعودى إلى الغرب بشىء من تقاعد الشرق ؛ احملى إلى الهند بالة من حكمة الأمريكان العملية ، وعودى إلى نيويورك ببضعة أكياس من بذور الفلسفة الهندية ؛ اقذفى على مصر وسوريا بفيض من ثمار العلوم الهندسية ، واقذفى إلى هذه البلاد بفيض من المكارم العربية » .

ألا إن السعادة كل السعادة هى فى عمل تعمله فتتقنه ، بل إن العبادة الحقة هى فى العمل ، « لنخدم الله بالأعمال ، ولنسبحه بالأعمال » — لكنه إذ أرادنا لنعمل ، فإنما أراد العمل المنتج فى غير صخب وضجيج : « قالت أشجار الغابة لأشجار البستان لماذا لا نسمع لأغصانك حفيفاً ، فأجابت : لأننى أستغنى عن ذلك بنمو أثمارى التى تشهد لى ؛ ثم سألت أشجارَ الغابة قائلة : ولماذا نسمع لأغصانك هذا الصوت القوى ؟ فأجابت أشجار الغابة : لكى يشعر الناس بوجودى » هذه قصة من التلمود ، لها مغزاها .

فيلسوف إنسانى هو فيلسوفنا أمين الريحانى يريدنا لنعمل فى صمت ، شريطة أن يكون حاصل العمل من أجل الإنسان ؛ فها هى ذى امرأة فقيرة يراها ترتعش من برد الشتاء القاسى ذات ليل ، وإلى جانبها سرير طفلها المريض ، فتبعث بابنها ليشترى رطلا من الفحم بآخر بنس فى جيبها ، ويعود ابنها نافخاً فى يديه المرتجفتين ليدفئهما ، ويرى بالإناء الفارغ إلى

الأرض قائلا فى سخط : إنهم لا يبيعون الفحم يا أمى ، فقد أوقف أصحاب رءوس المال عملية البيع إلى أن يرتفع الثمن إلى حيث يشاءون ، ويقص علينا الريحانى قصة تلك الليلة بتفصيلاتها ، معقباً بقوله : « مات الطفل من الزمهرير ، مات لأن الكانون بارد ، مات لأن سطل الفحم فارغ ، مات لأن قلوب أصحاب المعادن والتجار خالية من الرحمة والحنان ، ومات مثله كثير من الأطفال فى هذا الشتاء ؛ إن فى ضواحى المدينة صفوفاً من العجلات المملوءة فحما ، صفوفاً ممتدة إلى مسافة عشرين وثلاثين ميلا ، إن فى خارج المدينة ألوفاً من قناطير الفحم مُوقَفَةً — ألوفاً من القناطير المكدسة المحبوسة عن الشعب ، وفى داخل المدينة ألوف من العيال تكاد تهلك من الصر والقر ؛ الناس تصرخ : « اعطونا فحماً ، اعطونا فحماً » ، وأصحاب المعادن وشركات الاحتكار يُصْدرون أوامرهم بتوقيف البيع إلى أن يعود المعدنون إلى المعادن .

٤

فيلسوف إنسانى هو أديبنا أمين الريحانى ، يتخذ من رحمة الإنسان بالإنسان معياراً للسلوك ليس وراءه معيار ، ويستمد مبادئه من تجارب حياته ، لا يقرأ الكتب لينقل عنها ، بل يعيش ويحيا حياة مليئة خصبة وعيشاً غنياً بإحساسه غزيراً بمشاعره ؛ فلئن كان الكُتَّاب — فيما يقال — نوعين : نوع يكتب ليعيش فتكون النتيجة أنه يعيش ولا يكتب ، ونوع يعيش ليكتب فتكون النتيجة أنه يكتب ولا يعيش ، فإن كاتبنا الريحانى ليضيف نوعاً ثالثاً يندرج هو فيه ، وهو النوع الذى يعيش ويكتب ، فتراه يحيا كتابته ويكتب حياته ، وذلك هو الريحانى . أو قل مع الريحانى كذلك إن الكاتب أحد رجلين : فكاتب يكتب ابتغاء مرضاة القوم ، وكاتب

يكتب ابتغاء مرضاة الحق ، والفرق بينهما هو الفرق بين ثمر البلح ونواته ، فكلُوا إن شئتم من الثمر هنيئاً مريئاً ، لكن اعلموا بأن النواة التي تنبذونها هي التي ستغوص في الأرض لتتوارى تحت ترابها حيناً ، ثم يسوق إليها الله سحاباً ، فيحييها ، فتنزغُ وتنمو ويمتد ظلها ويأكل من ثمارها الأبناء والأحفاد — وذلك هو أدب الريحاني وفكرهُ ، رحمه الله وجزاه عن النهضة العربية خير الجزاء .

نظرة محايدة إلى قضية الشعر الحديث

المقصود بالشعر الحديث فى هذه المقالة هو هذا الذى لا يزيد عمره على ستة عشر عاما ، إذ يجرى عرف بين أصحابه أن أول غارس لأول بذرة من بذوره هو بدر شاكر السياب بديوانه « أزهار ذابلة » الذى أخرجه سنة ١٩٤٧ ، وقد يذهب بعض هؤلاء إلى أن صاحبة البذرة الأولى هى نازك الملائكة بقصيدتها « الكوليرا » التى نشرتها سنة ١٩٤٧ كذلك ، وإذن فلا اختلاف بينهم على مولد هذا الشعر الحديث من حيث التاريخ .

ولقد أردت أن أسوق هذا التحديد فى صدر المقالة حتى لا يختلط علينا الأمر ، فلو أننا أطلقنا عبارة « الشعر الحديث » أو « الشعر الجديد » إطلاقا بغير تحديد ، لسأل سائل بحق : لماذا قصرت الحديث على هذه الفترة الوجيزة مع أن التجديد فى الشعر قد بدأ منذ البارودى ، فمن ذا يستطيع أن يؤرخ لشعرنا الحديث ولا يبدأ القصة من هذه البداية التى جاءت بغير شك حداً فاصلا بين عهدين ؟ وحتى إذا اعترض معترض بأن البارودى إنما جاء ناسجا على منوال القدماء ، بحيث لا يجوز إدراجه فى زمرة المجددين بمعنى التجديد الذى يتناول الأصول والجذور ، استطعنا أن نزحزح البداية قليلا لنقف بها عند مطران الذى دعا إلى التجديد دعوة صريحة حين قال إننا إذا كنا نستعمل اللغة نفسها التى استعملها القدماء ، فلن يكون معنى ذلك أننا نتصور الأمور على نحو ما تصوروها « وإن خطة العرب فى الشعر لا يجب أن تكون خطتنا ، بل للعرب عصرهم ولنـــا عصرنا ، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنا آدابنا وأخلاقنا وعلومنا ، ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم ولشعورهم ،

وإن كان مفرغا فى قوالبهم محتذيا مذاهبهم اللفظية » . (من مقال له نشر فى المجلة المصرية شهر يوليو سنة ١٩٠٠) .

وها هنا ربما عاد المعترض إلى اعتراضه ، مستنداً إلى العبارة الأخيرة من هذه الفقرة ، فيقول إن تجديد مطران منصب على المضمون وحده — على أكثر تقدير — وأما « القوالب » و « المذاهب اللفظية » فهى — باعترافه — القوالب والمذاهب القديمة بعينها ، وإذن فهو نصف تجديد ، لا بل إن مطرانا نفسه ليعفينا من تخبط الاستدلال ، فيشير فيما بعد إلى العقبات التى تعرقل سيره فى الشعر حين يلتزم القوالب القديمة ، ويتمنى أن يفرغ للتجديد فى هذه القوالب كما جدد فى المضمون ، فهو (فى مقالة نشرها بالهلال فى نوفمبر سنة ١٩٣٣) يقول « وانت تعرف أن قيود القافية فى القصيدة العربية مرهقة ، وكثيراً ما وجدتها عقبة فى اطراد الفكرة ، إن الفن ينضج فى جو من الحرية ، وهذه القيود الثقيلة ، قيود القافية الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن ، على أن للقدماء طريقتهم فما لنا لا نحاول أن تكون لنا طريقتنا . . وسأجتهد وسع الطاقة فى أن أدخل على القديم ما يلحقه بالتجديد . . وعندئذ سأضع التجديد فى الوزن والقافية والشكل وفى المعانى أيضاً » .

لكن مطرانا لم يبلغ بالتجديد فعلا ما قد تمناه له قولا ، فهو لا يبعد بشعره كثيراً عن شوقى وحافظ والرصافى والزهاوى ، فكل هؤلاء لم يبلغوا فى محاولات التجديد الجوهر والصميم ، حتى إذا ما جئنا إلى زمرة العقاد والمازنى وشكرى ، ألفينا تجديداً يضرب إلى الأعماق ، لأن الشعر على أيديهم قد أصبح — لأول مرة فى تاريخه — شعر تجربة نفسية ، ثم جاءت بعد ذلك جماعة أبولو فسارت شوطها فى شعر التجربة النفسية ، ولكن هؤلاء وأولئك — مهما بلغت ثورتهم الشعرية من حيث المضمون — فما يزال الإناء هو الإناء وإن تغيرت الخمر فيه .

حتى كانت هذه الحركة الأخيرة فأرادت فى تجديدها أن تلحق الشكل بالمضمون ، وأن تغير الإناء والخمر معا ، وهذه هى الحركة التى يقال إنها شهدت النور لأول مرة منذ ستة عشر عاما (أى فى سنة ١٩٤٧)، والتى نقصر حديثنا هنا عليها وحدها ، لا لأننا نعتقد أن الجدة مقصورة عليها ، بل لأننا لا نريد للحديث أن يتشعب فى غير جدوى ، ذلك أننا نقصد بهذه المقالة تقويما نقديا لهذه الموجة الأخيرة ، سواء أكانت هى وحدها الحديثة أم شاركها فى الحداثة سواها ، على أننا نلاحظ أول ما نلاحظ ، أنها أحدث عهدا من أن يستطاع لمعاصريها أن يقوموها تقويما مضمون الثبات على مر الزمن ، فكثيرة جداً هى الحركات الأدبية التى قال عنها معاصروها رأيا ، وإذا بالزمن بعد ذلك يثبت رأيا آخر .

* * *

وأول ما يستوقف النظر فى الشعراء المحدثين ، هو إصرارهم على أن يستدبروا الماضى بصورة قاطعة ، حتى ليحرصوا على ألا يطلقوا على مؤلفاتهم الشعرية اسم « الدواوين » خشية أن تفوح من هذه التسمية رائحة القدم ، فلئن كان فيما مضى يقال : ديوان المتنبى وديوان البارودى وديوان شوقى وهكذا ، فهم اليوم يقولون — مثلا — الناس فى بلادى ، مدينة بلا قلب ، أنشودة المطر ، البئر المهجورة الخ .

لقد كان — فى الحق — محالا أن يتغير الجو الثقافى فى العالم كله كل هذا التغير الذى طرأ عليه فى القرن العشرين بصفة عامة ، وفى العشرات الأخيرة من السنين بوجه خاص ، دون أن يجد ذلك التغير صداه فيما يقوله كل متكلم مثقف ، لا فرق بين شاعر وناثر ، ذلك أن عوامل كثيرة — وفى مقدمتها الوثبة العلمية فى المائة والخمسين عاما الأخيرة ، وهى وثبة غيرت من وجه الحياة ما لم تستطع أن تغيره سبعة آلاف من

الأعوام قبل ذلك – أقول إن عوامل كثيرة ، وفى مقدمتها الوثبة العلمية قد أدت إلى هز قوائم الحياة الإنسانية هزا عنيفا ، كان من شأنه أن تغيرت أوضاع الناس وأقدارهم ، بعد أن ثبتت على صورة واحدة تقريبا ، ثباتا أوهم كثيرين أن تلك الأوضاع جزء من الطبيعة التى لا قبل للإنسان بتغييرها ، فمن ذا كان يظن يوما أن العجلة ستدور بحيث يرتفع العامل إلى مناصب الحكم التى كان يظن أنها حق إلهى يهبط على أصحابه من السماء ؟ من ذا كان يظن أن العاملين بسواعدهم سيكونون أنداداً للعاملين بعقولهم ، مع أن السواعد جسد والعقول روح ، وبين الجسد والروح ما بينهما من بعد كبعد الأرض عن السماء ؟ من ذا كان يظن أن نظرية فى تطور الأحياء ستقرب بين الإنسان وبين أجداده الحيوان ، حتى ليصبح الإنسان – كأجداده – مسيرا فى حياته بغريزته بعد أن كان معدوداً كائنا متميزاً وحده بالعقل ؟ من ذا كان يظن أن نظرية فى نسبية الحقائق ستقلب الفكرة العلمية عن الطبيعة قلبا سرعان ما انتهى إلى تحطيم الذرة ، فإلى بناء الصواريخ ، فإلى غزو الفضاء الكونى الفسيح ، حتى ليجوز اليوم أن نقول للإنسان ما قاله أبو العلاء : وتزعم أنك جرم صغير ، وفيك انطوى العالم الأكبر ؟

نعم انتهى الإنسان إلى هذا الموقف الذى لم يقف موقفا شبيها به فى آلاف الأعوام الماضية ، وهو أن يرى الكون الفسيح قد أوشك أن يضع فى يده أطراف الزمام ، ومع هذه القوة الجبارة التى أوشكت أن تسلم له قيادها ، فما زال هو هو الإنسان اللاعاقل الضعيف المتقاتل على التوافه ، المتناحر على الأشلاء والجيف ، ما زال هو هو الإنسان الذى يفتك قويه بضعيفه ، والذى يتضور منه الملايين جوعا لينعم الأقلون ، والذى يفاضل بين بشرة وبشرة وعقيدة وعقيدة ، وسلالة وسلالة ، كأنما هو ما يزال فى أول الطريق يحبو .

نقول إنه كان محالا أن يتغير الجو الثقافى كل هذا التغير ، وأن يظل الإنسان فى محنته الأزلية من ضعف وتشويه وشر وخبث ، ثم لا ينطق الشعراء بما فى أعماقهم من قلق لهذا الوضع الشاذ العجيب ، وبما يشعرون به فى أنفسهم من غربة وتوحد وحرمان واضطهاد ، فلا عجب أن جاء الشعر الحديث كله ورنين اليأس يسرى فى نبراته ونغماته .

إن من شأن الفكر الفلسفى دائماً أن يناصر الأدب فى التعبير عما يضطرب فى داخائل النفوس ، كل بطريقته وأسلوبه ، وهذا هو ما حدث فى أوروبا ، إذ نرى قسطا كبيراً من الفكر الفلسفى منصرفا به أصحابه إلى التعبير عن أسف الإنسان الحديث وحسرته على هذا التناقض الشاذ بين قوة الإنسان وضعفه ، بين تفوقه وخذلانه ، بين نصره وهزيمته ، وأما فى البلاد الناطقة بالعربية فلم تضطلع الفلسفة بقسطها فى ذلك ، وكان على الشعراء وحدهم أن يحملوا العبء دون سواهم ، ولعل ذلك هو ما قصدت إليه سلمى الخضراء حين قالت نيابة عن الشعراء المحدثين جميعاً : قد حملنا العبء الكبير .

الحزن العميق الصادق لما أصاب الإنسان فى حياته الحديثة من حيرة واضطراب وشد وجذب ، تراه سائدا عند شعراء الموجة الأخيرة فيما يسمونه بالشعر الحديث ، فهذا صلاح عبد الصبور يقول « فالحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز » ويقول « إنه حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم » ، ألا إن حياتنا الحديثة فى عصرنا هذا القائم ، بكل ما فيه من علامات تكشف عن قوة الإنسان وجبروته ، لحياة توحى كذلك بما يبعث فى النفوس عوامل التشكك فى حسن المصير ، ولا عجب بعد هذا أن تلمح فى شعر الشعراء المحدثين ما يعكس وهن الإيمان فى القلوب ، فقوة العقيدة تنبع من التفاؤل بآخرة الإنسان ، وأما وهذه الآخرة قد زعزعتها عوامل العلم والسياسة فى عصرنا ، فقيم الإيمان بعقيدة إن صلحت للنفس المطمئنة الراضية فهى لا تصلح للنفس القلقة اليائسة ، يقول يوسف الخال « أخاف

أن تكون هذه المنية التى نعيشها هى الحياة كلها » وتتساءل سلمى الخضراء الجيوسى قائلة إذا حل موعد القدر « فما الذى تجدى القرابين وباقات الزهر ؟ » ومثل هذا المزيج من الحزن والقلق والتشكك فى حسن المصير ، تراه عند ملك عبد العزيز التى توشك أن ترى كل شىء عبثا فى عبث : « ليت أنا ما سكتنا ، ليت أنا ما نطقنا . . كلما يوما قعدنا ، كلما يوما مشينا ، كلما يوما رضينا ، كلما يوما أبينا ، كلما يوما طرحنا ، كلما يوما أخذنا ، كلما يوما رفضنا ، كلما يوما أردنا ، عاثت الكلمة فى أرواحنا حفرا وهدما » .

الشاعر من هؤلاء الشعراء المحدثين ساخط بإزاء هذا العبث الذى يصيب الإنسان على يد القدر الغشوم — ولا فرق بين أن يكون القدر صاعدا من الأرض أو هابطا من السماء — ولذلك فهو يقف من كل شىء موقف الرفض الحاسم : رفض العالم القديم بكل ما فيه من جبروت العلم وطغيان السياسة وإن هذا الرفض اليائس ليبدو حتى فى عنوان المجموعة الشعرية عند شاعر مثل أنسى الحاج فى مجموعته التى أسماها « لن » .

(إنه ليبدو لى أن الشعراء المحدثين قد وفقوا فى القبض على حقيقة الشعور الإنسانى اليوم بإزاء الدنيا المعاصرة وأحداثها وضواغطها وكوارثها ، كما وفقوا فى تجسيد كثير من القيم الشعرية التى أجمع عليها البصيرون بأسرار فن الشعر ، كالوحدة العضوية بكل معناها ، وكالتعبير بالصور تعبيرا غير مباشر عما يراد الإيحاء به من المعانى دون التصريح الوعظى المباشر السخيف ، وكتشخيص الحقائق الكونية العامة فى خبرات نفسية جزئية محددة ، هى الخبرات التى تمر بتجربة الشاعر نفسه دون ملق أو كذب أو رياء ، وإنها لصفات كانت تنقص عددا كبيراً ممن كانوا ينظمون الشعر على منوال التقليد ، ولكن نقطة هامة لا بد هنا من إبرازها بكل وضوح ، وهى أن فى هؤلاء الشعراء المحدثين من هم صادقون فى التعبير عن تجربتهم الحية)

ومنهم المقلدون الكاذبون ، كما أن من التقليديين من صدقوا التعبير عن تجربتهم الحية ومنهم المقلدون الكاذبون كذلك ، وإذن فليس الأمر هنا أمر محدث وتقليدى ، ولكنه أمر شاعر صادق ومقلد كاذب فى كلتا الطائفتين ، أقول هذا لأن من المحدثين من يقول إنهم جاءوا ليثوروا على فراغ الشعر التقليدى من التجربة الإنسانية الملائمة لظروف العصر الجديد ، كأنما الفراغ كل الفراغ فى الشعر التقليدى وحده ، والملاء كل الملاء فى الشعر الحديث وحده .

على أنه لا مراء فى أن المحدثين قد برع منهم نفر فى استخدام الرمز واستخدام الأسطورة بما لم يتح لأحد من التقليديين ، وإن شئت فانظر إلى شعر الشاعر العراقى بدر شاكر السياب فى ديوانه أنشودة المطر .

* * *

إلى هنا وأحسبنى قد وفيت الشعر الحديث بعض حقــه فى الإشادة بحسناته ، لكنه — كأى شىء فى هذه الدنيا الناقصة — قد أعوزته جوانب كثيرة ، وبخاصة عند غير الممتازين من الشعراء المحدثين ، فكثيراً ما يوغلون فى الإيحائية إلى حد الغموض المغلق الذى لا يوحى بشىء على الإطلاق ، وكثيراً ما يسرفون فى التشاؤم واليأس إلى حد الإغراق الذى لا يصدقه أحد ، فلا ترى عندهم إلا الخراب والموت والفساد والوحل والحطام والعفن والانهيار والمرض والشلل والضياع والبيوت المهجورة — فهل هذا السواد القاتم كله هو ما نحسه حقا بإزاء حياتنا المعاصرة ، لا سيما حياتنا نحن العرب ، وهى الحياة التى تشيع الأمل فى أنفس الناس جميعاً ، فهى إن كانت حياة كسيحة اليوم فلنا كل الأمل فى أن تستقيم وتنشط غداً .

كلا ! إنها مغالاة كاذبة من شعرائنا المحدثين ، فإذا أضفت إلى الغموض المعيب والكذب على أنفسهم وعلينا ، أقول إذا أضفت إلى هذين الجانبين

جانبا ثالثا ، هو عندى أهم جوانب النقص جميعاً ، وأعنى به ضعف البناء اللفظى ، كانت لك بذلك عيوب ثلاثة لا أرى كيف يمكن أن تتيح للمصاب بها طول البقاء ؟ فمن ذا الذى يمارى فى أن الشعر هو قبل كل شىء فن لفظى ، يستخدم الألفاظ لذواتها قبل أن يستخدمها لما تعنيه ؟ فإذا فات الشاعر أن يصوغ وعاء اللفظ فلن يبقى له الكثير من فنه حتى إذا بقى له أغزر مضمون شعورى وأخصبه ، وأين نصب الخمر إذا لم تكن كأس ؟ وأين نشبع الحياة إذا لم يكن بدن ؟ وأين يتبدى الخالق إذا لم يكن كون منظور مسموع ؟ وقل هذا وأكثر منه فى فن الشعر ، فإذا لم يكن لفظ بارع جيد مختار ، فلا شعر مهما يكن من أمر الخصائص الأخر ..

إنه ليس من قبيل المصادفات العمياء ألا تجد حتى من الشعراء المحدثين أنفسهم من يحفظ شعر نفسه ، لأنه شعر فقد الشكل الذى يغرى بحفظه ؛ إنك تحفظ التحفة المحكمة الدقيقة ولا تحفظ حفنة من الرمال سائبة ، وفى هذا يقول أحد المدافعين عن الشعر الحديث بغير تحفظ ، إن جوهر الشعر الحديث ليس فى أن تحفظه الذاكرة ولا فى أن تطرب له الأذن ، ونحن نجيبه بأن الدنيا بأسرها لم تشهد شاعرا نظم ما نظم وكل همه أن يجيء شعره مما يسهل حفظه لحسن وقعه على السمع ؛ ولكن هذه خصيصة تجيء نتيجة حتمية لتوافر شرط آخر هو الشرط الجوهرى للشعر ولكل فن آخر ، وأعنى به شرط الصياغة الشكلية .

يقولون إن القصيدة القديمة قائمة على الوزن الخارجى ، وأما القصيدة الحديثة فقائمة على الإيقاع الداخلى ، ونقول : إن حياة الكائن الحى — كل كائن حى — قائمة على الإيقاع الداخلى ، ولكن ذلك لم يمنع أن يصاغ الشكل الخارجى أيضا « فى أحسن تقويم » كما جاء فى القرآن الكريم عن خلق الإنسان ، أهناك تعارض : فإما إيقاع داخلى وإما وزن خارجى ؟ أهو

مستحيل عند العقل أن يجتمع الجانبان معا ؟ كلا ليس ذلك مستحيلا ، بل إنه هو الذى حدث فى كل قصيدة من الشعر الجيد فى كل آداب العالم جميعاً

وخلاصة الرأى عندى هى نفسها الخلاصة التى ختمت بها مقالة نشرتها ذات يوم عن شعر أحمد عبد المعطى حجازى ، قلت فيها : أما بعد فوا خسارتاه ! وا خسارة هذه الطاقة الشعرية أن تنسكب هكذا كما ينسكب السائل على الأرض فينداح ، وتسيل أطرافه هنا وهناك ، دون أن يجد القالب الذى يضمه بجدرانه فيصونه إلى الأجيال الآتية ليقول الناس عندئذ : « هناك كان شاعر تكلم عن ذات نفسه فجاءت عباراته تعبيرا عن قومه وعن عصره » .

وقفة شاعر

أما الشاعر فهو « أدونيس » (الأستاذ على أحمد سعيد) ، وأما ديوانه فهو « أغانى مهيار الدمشقى » — وله قبل ذلك ديوان « قصائد أولى » وديوان « أوراق فى الريح » — ولقد عشت مع « أدونيس » فى ديوانه ذاك ، شهراً كاملا ، لأنه من أصحاب الشعر الحديث فى طليعة الطليعة ، فإذا أراد دارس لهذه الظاهرة الشعرية الحديثة أن ينصف نفسه وينصف موضوع دراسته ، فلا مندوحة له عن العيش مع أصحابها — فى دواوينهم — مدة تكفيه لإقناع نفسه بما ينتهى إليه من رأى ، قبل أن يطمع فى إقناع غيره ، وليست الحداثة فى هذا الديوان الذى أتناوله الآن بالتحليل والعرض ، هى فى خروجه على أوزان الخليل ، كلا ، لأن هذه الأوزان مرعية فيه : بل هى فى توزيع تلك الأوزان ، ثم فى توزيع القافية ، ثم فيما هو أهم من هذا وذاك ، وأعنى « مضمون » الشعر ، فها هنا ستكون الوقفة طويلة فاحصة .

فى هذا الديوان سبعة أقسام ، فى الستة الأولى منها يبدأ كل قسم « بمزمور » نثرى يقدم — فى لغة شعرية — جوهر الروح السائد فى قصائده ، وأما القسم السابع فكله « مرثيات » من طراز مبتكر ، وأسماء الأقسام السبعة على تواليها فى الديوان ، هى :

فارس الكلمات الغريبة ، ساحر الغبار ، الإله الميت ، إرم ذات العماد ، الزمان الصغير ، طرف العالم ، الموت المعاد .

إننا فى هذا الديوان بإزاء شاعر لا يستخدم اللفظ « ليعنى » شيئاً آخر غير اللفظ نفسه ، بل يستخدمه « ليوحى » ، فمن لم يقبل منذ البدء هذا

الأساس الإيحائى فى استخدام اللفظ ، كان خيرا له — والشاعر — ألا يطالع هذا الديوان ، لئلا يوجه إليه نقداً هو — فى رأيى — نقد غير مشروع ، إذ القاعدة الأولى فى النقد الفنى المنصف ، هى أن نحاسب الأثر الفنى المنقود بالمعيار نفسه الذى خلق ذلك الأثر على أساسه ، وإلا فربما وجدنا أنفسنا ننقد القط لأنه ليس نمراً ، وإنه لمن المقطوع به أن للغة طرائق عدة تستخدم بها ، منها أن تكون أداة إخبار ، وعندئذ يكون مدار قبولها أو رفضها هو « المعنى » — على أن نفهم « المعنى » بأنه إشارة اللفظ إلى ما ليس بلفظ ، كأن نشير بكلمة « قلم » إلى الشيء الذى هو قلم فى عالم الأشياء — ولكن اللغة قد تستخدم كذلك ، لا لتشير ألفاظها إلى أشياء ، بل لتكون أداة إيحاء واستثارة ، وعندئذ يكون مدارها هو الحالة الشعورية الداخلية المستثارة ، وفى هذه الحالة تكون اللغة كالطريق المسدود ، نسير فيه لا لننفذ منه إلى ما ينفتح عليه الطريق عند طرفه الآخر ، بل نسير فيه لأننا نسكن هناك ، بغير إضافة جانب ثالث ننتقيه من بين الأشياء المسميات .

والديوان الذى بين أيدينا ، يستخدم اللغة على هذا الأساس الثانى ، فهو يشيع فى نفسك حالة من الثورة والتمرد والرفض ، بالنسبة إلى هذه المرحلة الحضارية التى يجتازها العالم فى عصرنا ، الذى هو « عصر الخضوع والسراب ، عصر الدمية والفزاعة ، عصر اللحظة الشرهة ، عصر انحدار لا قرار له » إنه « عصر يتفتت كالرمل ، يتلاحم كالتوتياء ، عصر السحاب المسمى قطيعا ، والصفائح المسماة أدمغة » (من « مزمور » ساحر الغبار) . . إنه « عالم ضرير » يخبط خبط الأعمى ، ولا بد له من شاعر يثور على بلادته وبلاهته ليبدله عالما آخر ، نعم إن السلطة الغبية ستقف له بالمرصاد ، وسيجره الشرطى إلى المقصلة ، قائلا له : « . . إن حذاء الشرطى ، هو من وجهك أجمل : آه ياعصر الحذاء الذهبى ! » (قصيدة العصر الذهبى ، ص ١٤٧) — لكن الشاعر — برغم هذا — ماض فى ثورته

على قومه ، لأنه لا يملك التخلى عنهم ، فهم القطيع الضال ، وهو المرشد الهادى ، وهو من يراعى فى هدايته لطف المأخذ ونعومة الملمس ، بل سينقض على تاريخ بلاده كما تنقض الصخرة والصاعقة ، سيطفىء لها مصابيحها ، ويشعل لها نوافذها ، لتبدأ معه صفحة جديدة من تاريخها ، ولكى يفعل ذلك فلا مندوحة له عن العيش وحده فى « برعم » ارتقابا لما يجىء فى مقبل الأيام من تفتح وازدهار . « تريدوننى أن أكون مثلكم ، تطبخوننى فى قدر صلواتكم ، تمزجوننى بحساء العساكر وفلفل الطاغية ، ثم تنصبوننى خيمة للوالى ، وترفعون جمجتى بيرقا ؟ آه يا موتى ! تعيشون كالبلاط . . . يفصلكم عنى بعد بحجم السراب . . . لا أستطيع أن أحيا معكم ، لا أستطيع أن أحيا إلا معكم ! . . . » (من « مزمور » إرم ذات العماد) .

هذا هو العصر الذى لا يرى الشاعر مندوحة عن رفضه والتمرد عليه ، ليخلق عصراً آخر ، فما الشاعر إلا « آدم » يبدأ خلقاً جديداً ويصوغ لفظاً جديداً ، ومن هنا كان شاعرنا « فارس الكلمات الغريبة » ، فلقد علم الله آدم الأسماء كلها ، لأن اللغة وكلماتها هى وحدها الحد الفاصل بين مرحلة الحيوان ومرحلة الإنسان ، هى وحدها ختام لعهد الغريزة العمياء وبداية لعهد البصيرة المضيئة ، وإذن فلا بد « لفارس الكلمات الغريبة » أن تجىء كلماته — أى أن تجىء قصائد شعره — كأنها البرق ملوحاً للناس بفجر جديد ، « . . . هو ذا يتقدم تحت الركام فى مناخ الحروف الجديدة ، مانحاً شعره للرياح الكئيبة ، خشناً ساحراً كالنحاس ، إنه لغة تتموج بين الصوارى ، إنا فارس الكلمات الغريبة » (قصيدة « العهد الجديد » ، ص ٢٧) ، إن الشاعر رجل كسائر الرجال فى بادى مظهره ، لكنه ليس كسائر الرجال فى رسالته : فرسالته لها خصائص الإلهام والنبوة ، لأنها آتية إليه من السماء ، تتغير لها ظواهر الطبيعة وحياة الناس : « النخيل انحنى ، والنهار انحنى والمساء ، إنه

مقبل ، إنه مثلنا ، غير أن السماء ، رفعت باسمه سقفها الممطرا ، ودنت كى تدلى وجهه ، فوقنا ، جرسا أخضرا » — (قصيدة « الجرس » ، ص ٢٩) ذلك أن صوت الشاعر إنما يرن فى الأسماع وفى الضمائر كأنه جرس يبدل بجلجلته يباب الحياة اليابسة خصوبة جديدة خضراء ، أو كأنه — بدعوته — بمثابة من يعلم الناس بالقلم ، يعلمهم قراءة الطبيعة الصامتة ، ويعلمهم كتابة أحرف من نار ، لعل النائم أن يستيقظ من سباته : « . . . مرت على بحارنا سحابة ، من ناره ، من عطش الأجيال . . . أعطى لنا الخيال ، أحلامه ، أعطى لنا كتابه » (قصيدة « الحيرة » ، ص ٣٢) ولا يحسبن حاسب أن الشاعر فى تبليغه للناس دعوته ، يعيش فى نعومة ونعيم ، بل إنه ليعيش « بين النار والطاعون » فهو مع لغته الشاعرة يحس كأنما هو بإزاء عالم أخرس ، إنه لو أراد الراحة الناعمة لعاش كما عاش آدم فى الجنة قبل السقوط ، لكنه يعيش فى قلق العارف بين قوم يجهلون ، فهو يعيش « فى كتاب » « بين الغيم والشرار » (قصيدة « السقوط » ص ٥٤) يحب ويحيا ويولد فى كلماته (قصيد « ملك الرياح » ، ص ٥٧) أغنياته هى خبزه ، وكلماته هى مملكته (قصيدة « الصخرة » ، ص ٥٩) ، وإنه ليقول أغنياته تلك وكلماته ، لا ليتسلى بها ، بل إنه ليقولها لتكون كالرياح تهز الحياة ، وكالشرار يشعل النيران فى الهيكل البالى : « عاشق أتدحرج فى عتمات الجحيم ، حجراً ، غير أنى أضىء ، إن لى موعداً مع الكاهنات فى سرير الإله القديم ، كلماتى رياح تهز الحياة ، وغنائى شرار ، إننى لغة لإله يجىء ، إننى ساحر الغبار » (قصيدة « أورفيوس » ، ص ٦٧) .

الشاعر هو من جاء ليغير وجه الأرض ، يقبل أعزل كالغابة ، وكالغيم لا يرد ، وأمس حمل قارة ، ونقل البحر من مكانه . . . إنه فيزياء الأشياء — يعرفها ويسميها بأسماء لا يبوح بها ، إنه الواقع ونقيضه ، والحياة وغيرها » (من « مزمور » فارس الكلمات الغريبة ، ص ١٣) ، وليس الشاعر كالخطيب

تراه يعتلى المنابر ليعظ الناس فى جهر وعلانية ، كلا ، بل إنه ليعمل فى خفاء كأنه سحر الساحر ، يستخرج من الخسيس معدناً نفيساً دون أن تلمحه العيون ، ولقد كتب عليه ألا ينعم بثمرة عمله ، لأنه ما إن يخلق الجديد للآخرين حتى يفنى هو فيما قد خلق ، كأنه فريسة خياله الضارى : يملأ الحياة ولا يراه أحد ، يصير الحياة زبداً ويغوص فيه ، يحول الغدد إلى طريدة ويعلو يائساً وراءها ، محفورة كلماته فى اتجاه الضياع الضياع الضياع » (نفس « المزمور » السابق ، ص ١٤) — إنه صنو آدم ، يجيء حلقة أولى من سلسلة أخلاف تعقبه ، دون أن يسبقه سلف : « إنه الريح لا ترجع القهقرى ، والماء لا يعود إلى منبعه ، يخلق نوعه بدءاً من نفسه ، لا أسلاف له ، وفى خطواته جذوره » (نفس « المزمور » السابق ، ص ١٤) : إن عليه أن يحتمل عناء الرسالة ، فيشق طريقه فى الوعر ويركب الصعب ، حتى إذا ما فرغ من معركة الجهاد ، أصبح هو لا شيء : « ضيع خيط الأشياء وانطفأت ، نجمة إحساسه وما عثرا ، حتى إذا صار خطوه حجرا ، وقورت وجنتاه من ملل ، جمع أشلاءه على مهل ، جمعها للحياة وانتثرا » (قصيدة « صوت آخر » ص ١٨) .

وكما يكون الشاعر شبيهاً بآدم فى أصالته وبكارته وابتداعه ، كذلك يكون شبيهاً بنوح ، على أثر طوفان — لا بل إن الشاعر هو الطوفان نفسه — الذى يكسح أمامه الأوشاب ليمهد الأرض لزرع جديد ، ليهيئ الكتاب لتاريخ وليد ، إنه يقبس من نور عينيه نوراً ، ومن حرارة أنفاسه شررا ، إنه هو الذى يخلق الصباح بعد غسق الليل ، أعرفه — يحمل فى عينيه ، نبوة البحار ، سمانى التاريخ والقصيدة ، الغاسلة المكان ، أعرفه — سمانى الطوفان (قصيدة « يحمل فى عينيه » ص ٣٤) .

فى رسالة الشاعر نبوة ، « إننى نبى وشكاك » « اكتشفت نبرة لعصرنا وغنة » (« مزمور » ساحر الغبار ، ص ٤١ ، ٤٢) « وحيرنى حيرة من

يضيء ، خبرة من يعرف كل شيء » (قصيدة « حوار » ، ص ٥٥) ؛ نعم إن عبء الرسالة ثقيل ، لكنها واجب لا بد من أدائه ، مهما انقض الظهر : « فيا صخرتى أثقلى خطواتى ، حملتك فجرا على كتفى ، رسمتك رؤيا على قسماتى » (قصيدة « الصخرة » ص ٥٩) ، ألا إن الشاعر فى مغامرته الخلاقة ، ليقدم على هاوية لا يعلم لها من قرار ، لكنه يطوح بنفسه فيها « بفرحة المنبئ والنذير ، فرحة أن تصير ، أغنيتى أغنية سواها ، تقود هذا العالم الضرير » (قصيدة « هاوية » ، ص ٦٠) ، وإنه لمن معجزات الشاعر أنه وإن يكن يفنى فى أداء رسالته ، إلا أن نسله يولد بعد أن يموت هو ، فلا تضيع دعوته هباء ، وإن خيل إليك أن أبيات الشعر واهية كبيوت العناكب ، إلا أنه من عجب أن الشاعر يمشى على هذه الخيوط الواهية طريقه (راجع قصيدة « لى أسرارى » ، ض ٦١) .

ولما كانت سبيل الحياة الوليدة الجديدة هى فناء الحياة البالية العتيقة ؛ لم يكن بد من أن يقتل الشاعر ما هو كائن ليخرج له من رماده ما ينبغى أن يكون ، انه مثل زرادشت يولد من الظلام نورا ، ومن الشر خيرا ، ومن الإنسان العاجز الضعيف إنسانا أقوى وأعلى ، إنه « يقشر الإنسان كالبصلة » (ص ١٤) « يضربنا مهيار ، يحرق فينا قشرة الحياة ، والصبر والملامح الوديعة ، فاستسلمى للرعب والفجيعة ، يا أرضنا يا زوجة الإله والطغاة ، واستسلمى للنار » (قصيدة « دعوة للموت » ص ٢٢)

وليست تحد الشاعر حدود الأخلاق — من خير ومن شر — كما هى قائمة بين الناس فى العرف الجارى ، لأن له قيمه المستقلة الملائمة لعالمه الجديد ، « من أنت ؟ من تختار يا مهيار ؟ أنى اتجهت ؟ الله أو هاوية الشيطان ، هاوية تذهب أو هاوية تجيء ، والعالم اختيار » — « لا الله اختار

ولا الشيطان ، كلاهما جدار ، كلاهما يغلق لى عينى — هل أبدل الجدار بالجدار ؟ . . » (قصيدة « حوار » ، ص ٥٥) .

* * *

ومن أين يا ترى يستمد الشاعر جديده المنشود ؟ أمن السماء وأشباحها ، أم من الأرض وواقعها ؟ إنه يلوذ بهذه دون تلك ، فالينبوع الدافق هنا لا هناك ، تحت أقدامنا لا فوق رءوسنا : « مات إله كان من هناك ، يهبط ، من جمجمة السماء ، لربما فى الذعر والهلاك ، فى اليأس فى المتاه ، يصعد من أعماقى الإله ، لربما ، فالأرض لى سرير وزوجة ، والعالم انحناء » (قصيدة « مات إله » ص ٥١) ، ولا بأس عند الشاعر فى أن يمحو التاريخ كله وآثاره كلها ، ليرتد راجعا إلى البدء ، لعله يرسم الطريق من جديد ، « سأسافر فى موجة فى جناح ، سأزور العصور التى هجرتنا ، والسماء الهلامية السابعة . . . » (قصيدة « سفر » ص ٧٠) ، لعله قد سئم المقام هاهنا ، وود لو طار مع الهواء واحتضن الموج ، ولتتحطم فى أعقابه مرآة الحياة وقارورة السنين (راجع قصيدة « اترك لنا وراءك » ص ٧١) ، إنه يود أن يزيح عن عاتقه كل قيد موروث ، ويزيل عن عنقه كل خانق للحياة الحرة الطليقة ، ليبدأ حياته فى أرض بكر لم يلوثها التاريخ : « أحرق ميراثى ، أقول أرضى بكر ، ولا قبور فى شبابى » (قصيدة « لغة الخطيئة » ، ص ٥٦) ولئن كان الشاعر يتمثل نفسه فى موقف آدم عند البداية ، فإنه لا يريد أن يعرقل خطاه بفكرة الخطيئة ، إنه يريد أن يمحو لغة الخطيئة (ص ٥٦) وحتى إن أخطأ ، ففى سبيل إنسانية جديدة ، فكأنما هو — فى هذه الحالة — خاطئ يحيا بلا خطيئة (ص ٦٠) .

* * *

« الرفض » هو النغمة السائدة فى هذا الديوان ؛ فلو لخصت موقفه لقلت

إنه موقف يعبر عنه قولنا : « أنا أرفض ، إذن أنا موجود » ، إنها ثورة فيها « لا » بغير « نعم » ، إنه يبين لنا على أى شىء يثور ، لكنه يكاد لا يفصح فى سبيل أى شىء يثور ؟ إنه ثائر على « الخليفة » ، هادم للديار ، حارق للنجوم ، رافع ببرق الأفول ، يرفض الإمامة . . فماذا يريد ؟ (راجع قصيدة « وجه مهيار » ص ٣١) ، إنه ينظر حوله فلا يجد عند الناس إلا طريقين : فاما طريق الله (الفضيلة) وإما طريق الشيطان (الرذيلة) ويقال له : اختر أحد الطريقين ، فيقول : « لا الله أختار ولا الشيطان » (ص ٥٥) إنه يقلب عينيه فى الموروث كله ، ليقول آخر الأمر : « احرق ميراثى » (ص ٥٦) وإذا أحس بالهزيمة فى هذا الصراع العنيد وجد العزاء فى « كبرياء الرفض والهزيمة » (ص ٨٩) ، وما يفتأ مصراً على أن أغنيته للموت . . أغنيته للرفض (ص ١٠٧) وكأنما هو يتيه سعادة وفخراً ، حين يقول إن « الرفض انجيلى » (ص ١١٢) « ليس لى اختيار . . غير جحيم الرفض » (ص ١٣٢) وفيم هذا الرفض كله وهذا التمرد كله ؟ إنه فى سبيل سفر تكوين جديد يبشر به مبهماً بغير إفصاح كاف عن معالمه : « أفتت العالم كى أمنحه الوجود ، ضارباً بعصاى الصخر حيث ينبجس الرفض ويغسل جسد البسيطة ، معلناً طوفان الرفض ، معلناً سفر تكوينه (ص ١٠٣)

يريد شاعرنا أن يكون مجرد وجوده حجة على عصره ، فكل ما حوله وكل ما فى جوفه وباء فى وباء ، ودغل فى دغل ، وإذن فلا مناص له من أن يمحو كل الأوشاب التى علقت بفطرته ليغسل داخله غسلا (ص ٤٣) وبعدئذ يترك نفسه للريح ، للسحاب ، للبروق والرعود ، للصواعق ، للمطر للبحر ، والموج ، « لندرى اللابسة الأمواج والجبال ، بوجهى الملىء بالأصداء أطفأت آلاف الشموع البيض فى السماء ، قلت لأسنانى ، للأظافر الزرقاء ، ليبقى معى واستسلمى للموج والهدير ، قلت لها أن تقطع الحبال ، بينى وبين الشاطىء الأخير » (قصيدة « لاحد لى » ص ٧٦) . .

إنه يتحرق، اشتياقا إلى عالم جديد : « أشحذ الساعة البطيئة يا أبعاد الأرض ، أهز العقارب وأنخسها ، أقتلع المدينة وأعلقها ، أتيح للبحر أن يتنهد وأن يرقص ، أعلم السير أن يقهر المسافة يا أبعاد الأرض » (من « مزمور » الإله الميت ، ص ١٠٣) إن هذا الشاعر الذى امتلأ ضجرا وقلقا وضيقا ، ليخاطب الصاعقة أن تغير له خريطة الأشياء (قصيدة « الصاعقة » ص ١١٣) ، ولكنه يعلم أن الصاعقة وحدها لا تكفى ، إذ لا بد لها من ريشة الشاعر ، فراح يقسم أن يكتب فوق الماء ، وأن يحمل مع سيزيف صخرته الصماء ، ويقسم أن يخضع للحمى وللشرار ، باحثا فى المحاجر الضريرة عن ريشة أخيرة . . » (قصيدة « إلى سيزيف » ، ص ١٢٧) .

ويبشرنا الشاعر المغامر بعالم جديد وقع لنا على جذوره ، فهو إذ يهبط بين المجاذيف وبين الصخور ، يتلاقى مع التأهين فى جرار العرائس ، وفى وشوشات المحار ، هناك يجد لنا جذور الحياة الجديدة (ص ٢٣) لكن هذه الجذور الثابتة لم يتحقق وجودها إلا على حساب ما قد يبذل الشاعر من جهد ومن عناء : « باسم تاريخه فى بلاد الوحول ، يأكل ــ حين يجوع ــ جبينه ، ويموت ويجهل كيف يموت الفصول ، خلف هذا القناع الطويل ، من الأغنيات ، وحده البذرة الأمينة ، وحده ساكن فى قرار الحياة » (قصيدة « قناع الأغنيات » ، ص ٢٤) فالشاعر وحده ــ على طول العصور ــ هو الذى يحقق للبشرية ــ بأغنياته ــ ولادة حياة متجددة كلما تقادمت حياة وفسدت ، إنه وحده هو الذى يقبل على الناس كالجرس ، يوقظ النيام (قصيدة « العهد الجديد » ص ٢٧ وقصيدة « الجرس » ص ٢٩) ، والشاعر وحده هو الذى يهيب بالناس ــ إذا ما خمدت فيهم جذوة الحياة ــ أن « ارفعوا ارفعوا الشراع ، أعبروا هذه البحار ، أفلا تلمحون سواها ؟ ما لكم ؟ سبقتكم رياح النهار » (قصيدة « رياح النهار » ص ٣٦) ، وهو وحده الذى « يمحو صفحة السماء القريبة » ليجيء « حاملا غرة النهار »

(قصيدة « الآخرون » ص ٣٧) ، وهو وحده الذى يشعل النار فيما هو قائم على عفن وفساد ، لعل الليالى الحبالى أن تلد فوق الرماد جذور حياة جديدة .

تلك هى رسالة الشاعر ، فإن أداها ، فلا ضير عليه أن يموت ما دامت آثاره باقية من ورائه خالدة ، وسواء لديه ألاقاه الناس بالشوك أم لاقوه بالحجار ، لأن حياته فى ذاتها لا قيمة لها ، وإنما القيمة فى أدائها الرسالة أداء أمينا : « لاقيه يا مدينة الأنصار ، بالشوك أو لاقيه بالحجار ، وعلّق يديه ، قوسا يمر القمر ، من تحتها ، وتوجى صدغيه ، بالوشم أو بالجمر — وليحترق مهيار » (قصيدة « مدينة الأنصار » ، ص ٢٥) — فإذا أنكره الناس فى يومه ، « فغدا غدا فى النار والربيع ، تعرف أنى قاتل القطيع ، تعرف أنى حاضن البذور ، غدا غدا توقن بى عيناك » (قصيدة « لم ترنى عيناك » ، ص ٦٢) — وحين يتم النصر للشاعر ، يحق له أن يغنى : « هدمت مملكتى ، هدمت عرشى وساحاتى وأروقتى ، ورحت أبحث محمولا على رئتى ، أعلم البحر أمطارى وأمنحه ، نارى ومجمرتى ، وأكتب الزمن الآتى على شفتى .. واليوم لى لغتى ، ولى نجومى ولى أرضى ولى سمتى ، ولى شعوبى تغذينى بحيرتها ، وتستضىء بأنقاضى وأجنحتى » (قصيدة « اليوم لى لغتى » ، ص ٩١)

* * *

لكن طريق الشاعر إلى النصر ، إنما يمتلئ بعثرات اليأس والمرارة ، فلطالما كانت أجراس لفظه بلا رنين (ص ١٧) ولطالما مات صوته فراح يشكوه للكلمات لأنه خان رسالتها (ص ١٦) ولطالما التمست أغانيه طريقها خلسة فى مسارب شاحبة كأنها المنفى ، أو جاءت لغته مخنوقة الأجراس (ص ٤٥) — فلا عجب أن شحن الديوان بعبارات يائسة سوداء : فالمكان

جثة تنزف دما (ص ١٩) والعالم يلبس وجه الموت (ص ٢٠) والشاعر يحمل هاويته ويمشى . . وسادته الهاوية والخرائب شفيعته (ص ٤١) وإنه ليعجن خميرة السقوط ، يفلطح العالم ويصفحه ويناديه : أيها العملاق المسخ (ص ٤٢) وينادى الموت بياصديقى (ص ٧٨) وهكذا وهكذا من أول الديوان إلى آخره .

ومن أول الديوان إلى آخره تصادفك الصور الشعرية المبتكرة الأصيلة . فالشاعر « يقبل أعزل كالغابة ، وكالغيم لا يرد » « يصنع من قدميه نهارا ويستعير حذاء الليل » (ص ١٣) و « يصير الحياة زبدا ويغوص فيه » « يحول الغد إلى طريدة ويعدو يائسا وراءها » (ص ١٤) « إنه الريح لا ترجع القهقرى ، والماء لا يعود إلى منبعه » (ص ١٤) والشاعر يمضى فى قنوطه « تاركا يأسه علامة فوق وجه الفصول » (ص ٣١) « حينما يغلق الصباح على عينيه أبوابه وينطفىء » (ص ٢٨) « وحينما يلتصق الموت بناظريه ، يلبس جلد الأرض والأشياء ، ينام فى يديه » (ص ٣٣) والشاعر بعد أن يهلك الحضور بالصواعق ، يستدير « حاملا غرة النهار » (ص ٣٧) إنه مهما لقى من عذاب فى سبيل أداء الرسالة ، فهو « عاشق أتدحرج فى عتمات الجحيم حجرا ، غير انى أضىء » (ص ٦٧) إنه بهدايته بمثابة من « يغسل فروة الأرض » (ص ١٠١) لكنه فى حالات يأسه « يخلق شهوة كلهاث التنين » (ص ٤٢) أو ينزوى حينا « أخرس كالمسمار » (ص ٨٤) وإن حياته مهما ازدهرت فمن وراء غمراتها موت محقق « اننى كالصدفة ، تحت وجهى حفرت مقبرتى » (ص ١٢٣) فهو مخلوق غريب ، لا تدرى أهو من الأحياء أم من الموتى ، « بالنزيف تتغذى عروقى ، ولا مكان لى بين الموتى » (ص ٤٣) .

وإن القارىء ليصادف فى الديوان صورا غريبة ، لكنها موحية ، فقد يصف الصوت باللون : « جرس أخضر » (ص ٢٩) و « الصاعقة الخضراء »

(ص ١١٣) ، وقد يضع النقائض جنبا إلى جنب ، لكنها مع ذلك توحى بالصور : « تحت أظفاره دم وإله » (ص ٣٨) أحتمى بطفولة الليل تاركا رأسى فوق ركبة الصباح (ص ٤٢) أعرف أننى فى شرخ الموت (ص ٤٣) عيناى من عشب ومن حريق ، عيناى رايات وراحلون (ص ٥٢) ، اجرح وجه الماء (ص ٦٨) أيها الآتى إلينا ضائعا ، يقطر نفيا وحريقا (ص ١٠٥) .

أرأيت إذن – كيف يستخدم الشاعر اللغة ، ، لا « لتعنى » شيئاً غير اللفظ ، بل « لتوحى » ؟ إنه خير مثل يساق لشاعر ينقلك من عالم الصحو إلى عالم الأحلام ، إذ تراه يشيع فى قصائده جو الأحلام ورموزها ، فلئن كانت اللغة ذات المعانى المحددة صالحة لمنافع الحياة اليومية ، وللتقارير العلمية ، فليست هى اللغة الصالحة للشعر ، حين يجعل الشعر دنياه فى عالم الأحلام والرؤى ، فالشاعر « ملك والحلم له قصر » (ص ١٦) ، « يحيا فى ملكوت الريح ، ويملك فى أرض الأسرار » (ص ١٦) فلقد قسم الشاعر العالم بينه وبين حارس الأيام ، فلكل منهما أرضه وأرض الشاعر هى أرض السحر (ص ٦٨) كل رأى تخومه ، فللعلم القوانين المطردة وللشعر أن يكسر تلك القوانين : « أغالط الهواء ، وأجرح وجه الماء » « أنا سيد الأشباح ، أمنحها جنسى ، وأمس منحتها لغتى . . أنا سيد الأشباح أضربها ، وأسوقها بيدى وحنجرتى » (ص ٧٣) ، وإن بين الشاعر وطبيعة الطفوله لآصرة قوية ، فهو ما ينفك طفلا فى أحلامه وأوهامه : « فى جلدى الخزف فارس الطفولة ، يربط أفراسه بظل الغصون بحبال الرياح » (ص ٧٥) « أضع وجهى على فوهة البرق ، وأقول للحلم أن يكون خبزى » (ص ١٠١) « أنا الساكن فى أصداف الحلم » (ص ١٠٢) .

• • •

أما بعد ، فبأى معيار نقيس الشاعر ؟ أنقيسه بمقدار ما يوحى لنا بروح يريد لها أن تملأ النفوس ؟ .. إذن فهذا شاعر ، أم نقيسه بمدى توفيقه فى نحت الصور الجديدة المبتكرة ، ومدى قدرته فى استخدام اللغة استخداما جديدا .. إذن فهذا شاعر ، أم نقيسه بمقدار ما يرتبط بروح عصره ، إما قبولا أو رفضا ، إذن فهذا شاعر .

لكن الحيرة تأخذنى وتستبد بى .. أخذا واستبدادا لا يدعان أمامى سبيل الرأى ميسرا واضح المعالم ، حين أنظر إلى هذا الشعر الملغز الرامز الموحى . بعد أن تكون قد مرت عليه القرون تلو القرون ، فأسأل : أتظل عندئذ له قوته وعمق أثره ، حين لا يكون حول الناس ما يضىء لهم هذا الإلغاز وذلك الرمز ؟

إننا نقرأ الشعر الجاهلى الذى مضت عليه ألف وخمسمائة عام فنتابع أصحابه بالفهم والتقدير ، لأنه شعر يحتوى على أسس التواصل بين الناس ما داموا يتكلمون لغة واحدة ، فهل يقف الناس موقف التعاطف هذا من شعر « أدونيس » بعد ألف وخمسمائة عام ؟ لست أدرى .

الشعراء الشبان في الجيل الماضي

١

قابس النار من السماء — بروميثيوس — تحكى عنه الأسطورة أنه قد عز عليه أن يرى الآلهة فى فيض من الضياء ، وأن تظل الأرض فى ديجور من حالك الظلام ، ويظل الإنسان على سطحها المطمور يخبط خبط الأعمى ، ليس أمامه نبراس يهديه ، فهبط إليه بروميثيوس بقبس النار من السماء ، اختلسه من الآلهة اختلاسا ، فانقضت عليه جوارح الطير ، تنهش كبده نهشا ، لكن بروميثيوس — فى سبيل رسالته — لا يبالى ما أصابه من عذاب ، فحسبه أن قد هدى الإنسان بعد تعثر وضلال .

وما شعراؤنا الشبان فى الجيل الماضى إلا كهذا القابس للنار من سمائها ، إذ كانوا — مثله — أصحاب رسالة يريدون بها أن يخرجوا القوم إلى نور من بعد ظلمة ، عشاهم بها القدر الظلوم ، واحتملوا فى سبيل رسالتهم تلك كل ما تعانيه النفس الحساسة المعذبة من آلام .

نعم كان شعراؤنا فى الجيل الماضى أصحاب رسالة فيها من النبوة نفحة ، وما كل شاعر صاحب رسالة مستقبلية بهذا المعنى ، فمن الشعراء — بل من أعظم الشعراء — من يكشفون بشعرهم عن حقيقة النفس البشرية كما هى قائمة ، ولا يجعلون من همهم أن يكونوا للناس رسلا منذرين أو مبشرين ، فتراهم يغوصون فى أعماق هذه النفس البشرية ليخرجوا كوامنها من الأغوار إلى وضح النهار ، وبذلك يفتحون أعيننا — مثلا — على السر فى غيرة الغيران ، وفى لوعة الملهوف ، وفى طية الطيب ، وفى خبث الخبيث ، فكأنما أمثال هؤلاء الشعراء ينشلون الحقيقة — حقيقة النفس — عن طريق الجمال .

لكن هنالك من الشعراء ــ ومن أعظم الشعراء أيضا ــ من لا يكفيهم أن يكشفوا عن السر غطاءه ، فيضطلعون بعبء النذير أو البشير ، لذلك تراهم يثورون علانية على حاضرهم الكريه ، ويستنهضون الهمم إلى المستقبل المأمول ، وأمثال هؤلاء الشعراء من أصحاب الرسالات المادية ، هم الذين نشبههم بقابس النار من السماء ليهدى بها الناس هاهنا على الأرض ، وعندئذ يكون الشعر كما وصفه العقاد حين قال :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفذ بين الناس رحمن

ومن الشعراء الذين هم أصحاب رسالات ، شعراؤنا الشبان فى الجيل الماضى ، الشابى فى تونس ، والتيجانى فى السودان ، والهمشرى فى مصر ، وإنما اخترناهم من بين شعراء الجيل الماضى ، نماذج للإحساس الحاد الملتهب ، الذى يتأثر بما حوله فيتألم بائسا يائسا ، ثم يرنو ببصره إلى السماء فيرجو الخير مستبشرا متفائلا ، ويظل هكذا بين يأسه ورجائه ، عازفا على قيثارة الشعر ألحانا ، فيها مرارة الحياة الثائرة ، وكأنما القيثارة من دم ولحم ، وكأنما اللحن من نار ، فماذا نتوقع إلا أن تحترق الآلة وشيكا بلحنها : وهذا هو ما كان ، أما أبو القاسم الشابى « من تونس » فقد ولد سنة ١٩٠٦ ومات سنة ١٩٣٤ ، مات عليلا عن خمسة وعشرين عاما ، وأما التيجانى يوسف بشير « من السودان » فقد ولد سنة ١٩١٣ ومات سنة ١٩٣٧ ، مات كزميله الشابى ــ عليلا عن خمسة وعشرين عاما ، وأما محمد عبد المعطى الهمشرى « من مصر » فقد ولد سنة ١٩٠٨ ومات سنة ١٩٣٨ ، مات إثر مرض ــ كزميليه الشابى والتيجانى ــ ولم يكن قد جاوز الثلاثين ، وهكذا ترى الثلاثة الإخوة جميعاً ، يلتقون فى عصر واحد ، ويحيط بهم من الأمة العربية ــ المثقلة عندئذ بقيودها ــ حاضر واحد ، ويحترقون معا حزناً على قيثارهم ، وكلهم لم يزل بعد فى سن الشباب الباكر :

كان الشعر عند هؤلاء جميعاً رسالة تتلقى من السماء وحيها ، وتنشر

أمام الناس نورها فانظر إلى الشابي فى قصيدة « النبي المجهول » — وهو بهذا العنوان يصف نفسه — انظر إليه فى هذه القصيدة كيف ينفعل بالدعوة الحارة يوجهها إلى قومه ، ثم ييأس ويلوذ بحضن الطبيعة ثم يعود مرة أخرى فينفعل بالدعوة الحارة يوجهها إلى قومه ، وييأس ويلوذ بحضن الطبيعة مرة ثانية ، وهكذا ، فكأنه هنرى ديفز ثورو يضيق بأحوال أمته ، فيعيش فى الغابة مستأنسا بالوحش والطير ، يقول الشابي فى قصيدة النبي المجهول ، وفى نفسه ثورة جامحة على أوضاع أمته :

أيها الشعب ! ليتني كنت حطا   با فأهوى على الجذوع بفأسى
ليتني كنت كالسيول ، إذا سا   لت تهد القبور رمسا برمس
ليتني كنت كالشتاء ، أغشى   كل ما أذبل الخريف بقرسى
ليت لى قوة العواصف يا شعـ   ـبى فألقى إليك ثورة نفسى
ليت لى قوة الأعاصير إن ضجـ   ـت فأدعوك للحياة بنبسى
ليت لى قوة الأعاصير ! لكن   أنت حى يقضى الحياة برمس

هكذا عبر الشاعر بالمقطوعة الأولى من قصيدته عن ضيقه بشعبه الذى آل أمره إلى ما آل إليه من بؤس ، حتى إذا ما ضمخ له الشاعر أكوابه وأترعها بخمرة نفسه ، ثم قدمها إليه ، أهرق الشعب ما فى الكأس من رحيق ، وداس عليها ، فتألم الشاعر ، ثم كفكف من شعوره ، وعاد فنضد من أزاهير قلبه باقة مقدسة مطهرة ، وقدمها إليه ، لكن الشعب مرة أخرى مزق له وروده ، وألبس الشاعر ثوب الحزن ، وتوج رأسه بشوك الجبال ، فماذا يفعل الشاعر إزاء هؤلاء الناس الذين أصيبوا ببلادة الحس ، سوى أن يلوذ بالطبيعة التى تفهمه ويفهمها ؟

وهنا ينتقل الشاعر إلى المقطوعة الثانية من قصيدته فيقول مستجيرا من الناس بصدر الطبيعة :

إننى ذاهب إلى الغاب يا شعـ   ـبى لأقضى الحياة ، وحدى ، بيأس

إننى ذاهب إلى الغاب ، على | فى صميم الغابات أدفن بؤسى
ثم أنساك ما استطعت ، فما أنـ | ـت بأهل لخمرتى ولكأسى
سوف أتلو على الطيور أناشيـ | ـدى وأفضى لها بأشواق نفسى
فهى تدرى معنى الحياة ، وتدرى | أن مجد النفوس يقظة حس.
ثم أقضى هناك ، فى ظلمة الليـ | ـل وألقى إلى الوجود بيأسى
ثم تحت الصنوبر الناضر الحلـ | ـو تخط السيول حفرة رمسى
وتظل الطيور تلغو على قبـ | ـرى ويشدو النسيم فوقى بهمس
وتظل الفصول تمشى حوالـ | ـى كما كن فى غضارة أمسى

لكن سرعان ما يعود إلى الشاعر رجاؤه فى أمته ، فهى إن تبلد حسها وتخلف ركبها ، فلم يكن لها فى ذلك حيلة ، لأنها — وإن تكن قوة جبارة — إلا أنها لم تجد من يأخذ بيدها إلى طريق الحياة :

أيها الشعب ! أنت طفل صغير | لاعب بالتراب والليل مغس
أنت فى الكون قوة ، لم تسسها | فكرة عبقرية ذات بأس
أنت فى الكون قوة ، كبلتها | ظلمات العصور من أمس أمس

لكن واحسرتاه للشاعر ، يرده الناس ويصمون عنه الآذان ، بل يقولون إنه قد أصيب بمس من جنون ، فلطالما خاطب العواصف فى الليل ، ورافق الظلام إلى الغاب ، وناجى الأموات ونادى الأرواح ، ولطالما حدث الشياطين فى الوادى ، وغنى مع الرياح . . . ألا إنه لساحر ، فابعدوه عن الهيكل ، ولا تصيخوا إليه ، فهو روح شريرة ، كلها رجس ودنس .

وهنا ينتقل الشاعر إلى مقطوعة أخيرة القصيدة ، فيلوذ مرة أخيرة بالطبيعة ، إذ لم يعد يأمل أن يسمع له صوت فى أمته :

فهو فى مذهب الحيـــاة نبى　　وهو فى شعبه مصاب بمس

هكذا وقف الشابى من قومه وقفة النبوة التى تشد أبصار الناس إلى أعلى عليين ، حيث القيم السامية الخالدة ، لا يجعل من همه أن يستثير فى الناس رغبات أبدانهم الشهوانية الجائعة ، بل يود لو طاروا معه بأجنحة الروح إلى مسالك النجوم .

ونترك الشابى لحظة لننصت إلى أخيه التيجانى ، وهو يحس الضيق لما يكتنف عشيرته من ظلمة الليل المجهول ، ويعمل على إيقاظها فى قصيدته « اليقظة » ، وسترى أن الشاعر السودانى لا يعطيك نفحات الطبيعة الطلقة المكشوفة الشفافة ذات العبير والنغم ، كما هى الحال مع الشابى حين يفر إلى الطبيعة ليأوى إليها ، بل يعطيك لونا قاتما فيه كثافة الانطواء الحزين وعزلة المتصوفة الزاهدين ، فانظر كيف يصف الظلام الذى يرجو الناس منه الخلاص :

فى الليل عمق وفى الدجى نفق　　لو صب فيه الزمان لابتلعه
لو مزق الرعد مسمعى أحد　　فى عمق ذاك الدجى لما سمعه
أو أفرغ الفجر ذو الجوانب فى　　أدنى إناء من عنده وسعه
تظل فى صدره كواكبه　　غرقى وأم النجوم مضطجعة
تضل فيـــه الحيـــاة عالمها　　كما يضـــل الغريب مرتبعه

أرأيت — إذن — أى هوة سحيقة رهيبة مخيفة يرى الشاعر من حوله ، فلا حركة ، ولا صوت ، ولا نور ، ولا يقظة ، ولا حياة ؟ فعالم الوجود كلها قد طمس بعضها فى بعض ، ولم يعد فرق هناك بين جمال وقبح ، وحركة وسكون ، وحياة وموت ، هذا هو العدم البشع المخيف الذى أحسه الشاعر من حوله ، لكنه لم يرد أن يختم القصيدة بغير إشراقة من الأمل يطرد بها هذا الظلام الشامل ، فقال إن تلك الحالة قد لبثت :

حتى أفاض الضياء ، وانفجرت عين من النور شردت بلدعه
فاليوم لا مركب الضحى عسر ولا مراقى السماء ممتنعة

فمن ذا الذى يا ترى قد أفاض الضياء ، وأزال البدع ، ومهد طريق السير إلى مراقى السماء ؟ إنه الوحى يوحى به إلى الشعراء ، الذين هم فى رأى الشاعر من زمرة الأنبياء ، أصحاب الرسالات السامية الهادية ، يدركونها بقلوبهم ، وينشرونها فى الناس شعرا ، فاسمع ما يقوله التيجانى فى قصيدة عنوانها « قلب الفيلسوف » — وهو يستخدم كلمة الفيلسوف ليعنى بها الشاعر ، ثم ليعنى بها نفسه ، فهو يقول عن رسول الحقيقة :

أطل من جبل الأحقاب محتملا سفر الحياة على مكدود سيماه
عارى المناكب فى أعطافه خلق من العطاف قضى إلا بقاياه
مشى على الجبل المرهوب جانبه يكاد يلمس مهوى الأرض مرقاه

ثم يختم القصيدة بقوله :

هنا الحقيقة ، فى جنبى ، هنا قبس من السموات فى قلبى ، هنا الله

ذلكما هما الشاعران : الشابى ، والتيجانى ، كلاهما يجعل من شعره رسالة علوية تقشع ظلمة الجهالة والرق بنور العلم والحرية ، وأما الهمشرى فهو كذلك يجعل من شعره رسالة ، لكنه يكاد يقصر رسالته هذه على الدعوة إلى حياة الريف بعد أن يصلح ، بدل حياة المدينة الصاخبة ، فالريف — كما يقول — فيه الحياة كما براها الله سبحانه وصورها ، فيه الجمال الحق ، والحب الطاهر ، والإيمان الصادق ، والقناعة الراضية .

ليس الهمشرى كزميله مشبوب العاطفة متأجج الوجدان ، ينظم شعره وكأنما هو ينظمه ومن حوله السعير يلفحه ، كلا ، بل هو هادئ العاطفة ، ينظم وزمام وعيه فى قبضته ، فكأنه تعلم من وردزورث أن تجيء القصيدة

من الذكرى المتخلفة بعد الانفعال ، لا من الانفعال نفسه وهو مهتاج مشتعل ، ولذلك تقرأ قصائد الهمشرى فى الريف ، فتلمس الصدق — من فورك — فى بساطة الجو الذى يشيعه فيها ، حتى ليسهل اقتناعك بما يقول ، فلو كان الشابى والتيجانى يطيران ليقبسا نور الهداية من السماء ، فالهمشرى يمد ذراعه على الأرض إلى جواره ليجد الهداية ، فقد كان يكفيه أداء لرسالته أن يصور جمال الريف فى كل أوضاعه : فهذه هى القرية عند « طلوع الفجر » .

ارفع الكلة تبصر عجبا   عالما يسبح فى بحر الضياء
وعيونا دافقات ذهبا   فى مقاصير عطور وغناء

وهذه هى القرية ساعة القيلولة فى ظلال النخيل :

قد طاب لى مقيلى   فى سهلك الجميل
فى ظلك الظليـــل   يا شجرة النخيـــل
قامتـــك الهيفاء   ثمـــارك الحمـــراء
والحـــبر والرجاء   يا شـــجرة النخيل
قد طاب لى مقامى   ورفرفت أحـــلامى
فى ركنك الحرام   يا شجرة النخيـــل
مطيتى اســـتريحى   فى جنبها المريـــح
فى ظلهـــا الفسيح   فى جنـــة النخيـــل

* * *

وهذه هى القرية فى « مسارح الشفق » ساعة الغروب ، ثم هذه هى القرية فى المساء :

ولى النهار وأقبل الغسق والصمت يجثم خلفه الأفق
والدوح مرتعش يخالسه بين السحائب كوكب خفق
صه ! فالمساء هنا كمختشع فى الدير جلل قلبه الفرق
والروض رنق للنعاس فلا طير يرف به ولا ورق
أرخى الظلام عميق وحشته فوق الديار وأخلت الطرق

هذه هى القرية فى الربيع ، ثم القرية فى سائر الفصول ، وهذا هو الفراش الأصفر :

يا طائرا لا يكف هل أنت نجم يرف ؟
أم أنت خطفـــة نور أم أنت قلب يخف ؟

وتلك هى اليمامة :

رددى فى السكون ذكرى النخيل وتغنى يا شهرزاد النخـــيل

وهذا هو شاطئ النيل عند الغروب ، وتلك هى أشجار الليمون ، وهكذا ترى لكل جانب من جوانب الريف عنده نغمة ، فصر عند الشاعر هى الريف بفتنته وبساطته وصدقه وبراءته ، يرسمه مسحورا بجماله ، لا ليقف الأمر عند ساحر ومسحور ، بل ليتخطى ذلك إلى دعوة يرجو لها أن تتحقق ، وهى الدعوة إلى إصلاح الريف لتصلح الحياة .

ولم يكن من قبيل المصادفات أن ترجم الهمشرى قصيدة القرية المهجورة للشاعر الإنجليزى أولفر جولد سمث ، لأنه أحس هنا بما أحسه شاعرهم هناك تجاه الحياة الريفية التى أخذ الناس يهجرونها ويهملونها بسبب الحضارة المادية الجديدة .

٢

أصحاب رسالات ـ إذن ـ شعراء الشباب فى جيلنا الماضى ، يخاطبون بها الروح ولا يخاطبون الجسد ، ومعنى ذلك عدة أشياء فى آن معا : معناه ـ أولا ـ أن يجىء شعرهم ابتداعيا لا اتباعيا (رومانسيا لا كلاسيا) ، ذلك لأنه إذا ساد الحياة استقرار ورضى ، جاء الشعر بدوره مستقرا راضيا : مستقرا على العرف راضيا بالمألوف ، وعندئذ يغلب أن ينصرف الشاعر إلى المبالغة فى العناية باللفظ وصقله حتى ولو جاء ذلك على حساب المعنى ، وكذلك يغلب أن يزيد الشاعر من القيود التى يفرضها على نفسه ، يظهر براعته فى التغلب عليها ، وأما إذا اهتزت قوائم المجتمع بثورة تزيل عنها استقرارها ، وعن أنفس الناس رضاها بما هو قائم من حولهم برغم فساده ، فهاهنا يكون فى الشعر ابتداع لا يجد من وقته فراغا ينفقه فى نقش الزخارف ، فهو عندئذ كالسيل العرم يكتسح السدود حتى يبلغ مداه ، ولما كان الفساد الحضرى الباعث على الثورة إنما يكون عادة فى المدينة لا فى الريف ، كان من العلامات المميزة لشعراء الابتداع أن يلجأوا إلى الحقل والسهل والغابة والجبل ، فرارا من مجتمعات المدن المزخرفة المزركشة المتوهجة بضوء المصابيح ، ولا عجب أن تجىء الحركات الابتداعية فى الأدب فى أعقاب الثورات ، حتى إذا ما استقرت الحياة على وضع جديد ، ساد الأدب اتباع يتفنن من بعد فن ، وبديهى أن الذى يثور هو الإنسان لا الأشياء الجوامد ، ومن هنا كان الشعر الابتداعى الثائر ذاتى الطابع دائماً ، فيتحدث الشاعر فيه عن نفسه أكثر مما يتحدث عن الأشياء ، على حين أن الشاعر المستقر الراضى غالبا ما يلتفت إلى الأشياء أكثر مما يلتفت إلى طوية نفسه .

وعلى ضوء هذا فانظر إلى الشعراء الثلاثة : الشابى ، والتيجانى ،

والهمشرى ، تجـدك فى كل قصيدة من قصائدهم أمام سيول ورياح وعواصف ، وغابات وصنوبر وزهر وورد وطير وجداول ووديان ، إنك لا تكاد تقع عندهم على قصيدة واحدة تذكرك بأنك مقيم فى مدينة غاصة بسكانها ، يتبادلون المدح والقدح والتهنئة والرثاء ، كلا فهذه كلها علامات الاتباعيين الذين قد انخرطوا فى مجتمع رضى عنهم ورضوا عنه ، ولست أجد فى هذا الصدد ما أقوله خيرا مما قاله الشابى نفسه فى مقال له بعنوان « الأدب العربى فى العصر الحاضر » — أى فى عصره هو — إذ يقول « فى أطوار الانقلابات الكبرى ، التى يريد فيها التاريخ أن يدور دورته المحتومة الخالدة ، تأخذ نفسيات الشعوب — التى ستولد مرة ثانية — فى التطور والتحرر والاستحالة ، فتستيقظ أحلامها النائمة ، وتتوهج أشواقها الخامدة ، وتصبح نفسها شعلة متأججة بنار الحنين ، وينقسم قلبها الثائر إلى شطرين : شطر ملول متبرم بالحاضر وما فيه ، وشطر مشوق طامح إلى المجهول وما فيه » — هذا ما يقوله الشابى ، وأراه يصور أبلغ تصوير ما فى شعر زميليه من نزعة ابتداعية أصيلة ، قوامها هذان الشطران معا : فشطر ملول متبرم بالحاضر وما فيه ، وشطر مشوق طامح إلى المجهول وما فيه .

فلو سئلنا هل كان هؤلاء الشعراء متشائمين أو متفائلين ؟ أجبنا أنهم كانوا متشائمين متفائلين معا : متشائمين تجاه الفساد والتخلف والعبودية التى كانت ضاربة فى ربوع البلاد العربية كلها ، ومتفائلين بما يرجونه من ثورة تثور لتتبدل الحال غير الحال ، وقد تجد فى القصيدة الواحدة عندهم ظلمة ونورا وضيقا وفرجا ، ويأسا ورجاء ، ونسوق هنا مثلا واحدا قصيدة « الصوفى المعذب » للتيجانى ، ففيها تمتـد آفاق نفسه حتى تسع الكون كله ، حتى يشهد الله فى كل ذرة من ذراته ، وفجأة ينقبض وينطوى على نفس مهمومة محزونة بائسة يائسة ، ففيها يقول :

الوجود الحق ما أو سـع فى النفس مـداه

كل ما فى الكون يمشى   فى حنـــاياه الإلـــه
هـــذه النملة فى رقـــ   تهـــا رجـــع صداه
هو يحيا فى حواشيـ   ـهـــا وتحيـــا فى ثراه
وهى إن أســـلمت الرو   ح تلقتها يـــداه

وبعد أن يسبح الشاعر فى هذا النور الالهى الفياض بالرعاية والعناية التى تشمل الكون والكائنات ، يقف الشاعر فجأة ليسأل :

ثم ماذا جـــد من   بعد خلوصى وصـــفائى
أظلمت روحى ما عـــد   ت ارى ما أنا راء
أبهـــذا العثير الغا   ثم فى صـــحو سمائى
للمنـــايا الســـود آما   لى وللمـــوت رجائى

٣

قلنا إن شعراءنا الثلاثة كانوا من أصحاب الرسالات السامية ، وإن ذلك قد استتبع أن يجيء شعرهم ابتداعى الطابع ، ونضيف الآن سمة أخرى كان لابد أن تستتبعها ثورتهم على الحاضر الرابض من حولهم الجاثم بأوزاره فوق صدورهم ، وتلك هى أن ينسج الشاعر آنا بعد آن عالما من محض خياله يعيش فيه ؛ فلئن قيل — كما قال سانتيانا — إن الفن كله فرار من واقع مرذول إلى ممكن مأمول ، حتى إذا ما تحول هذا الممكن إلى واقع ، أصبح حقا ولم يعد جمالا ، فيعود الفنان إلى فرار جديد من عالم الحقيقة الواقعة إلى عالم الممكن المتصور ، أقول إنه إذا كان هذا هو طابع الفن كله على وجه الإجمال ، فهو بغير شك طابع الفن فى عهود الثورات ، حيث يصبح التنكر للواقع البغيض أمرا صريحا ، والتعلق بما يخلقه الخيال الخلاق نتيجة محتومة ، وهذا ما نجده فى شعر الشبان الثلاثة الثائرين ، وحسبنا هنا مثلا

واحدا نسوقه من شعر الهمشرى قصيدته : « إلى جنا الفاتنة » فهاهنا يقيم الشاعر لنفسه عالما بأسره ، لا علاقة بينه وبين عالم الواقع إلا اللغة التى يصور بها عالم أحلامه ذاك ، فهو عالم مسحور بكل ما فيه من شجر وزهر وضياء وظلال ومن سكون وحركة ، ويقظة ونعاس ، فهو يخاطب حبيبته فى ذلك العالم فيقول :

أنت حـــلم منور ذهبى طاف فى افق عالم مسحور
وتجلى على غياهب روحى بجناح من الضياء البشير
أنت ظل مقدس ، أنت كهف طائنى فى ربوة الأحلام
غمر الروح — فى سكينتها السحـ ـر فتاهت فى عالم الآلام

ومن هذا القبيل نفسه ، الذى يخلق فيه الشاعر لنفسه عالما من بديع خياله ، قصيدة كبرى للهمشرى ، عنوانها « شاطئ الأعراف » وهى قد تشبه فى موضوعها رسالة الغفران للمعرى ، أو « الكوميديا الإلهية » لدانتى .

٤

كان شعراؤنا الثلاثة من أصحاب الشعر الجديد ، ولكن بأى معنى ؟ لا بمعنى التخريب والتحطيم وإشاعة الفوضى ، بل بالمعنى الوحيد الذى يجوز قبوله فى كل فن جديد ، وهو المعنى الوحيد الذى تجرى على سننه الطبيعة فى خلقها لكل جديد ، وإن شئت فانظر إليها كل ربيع ماذا تصنع وهى تنبت الزهر اليانع من تراب الأرض ، فهى لاتتنكر لعناصر التربة القائمة وإلا لما أنبتت زهرا ، إنما هى تؤلف من تلك العناصر نفسها تأليفا جديدا ، وإنى لأعجب أن تكون الحقيقة ناصعة فى الأعين صارخة فى الآذان ثم لا يراها ولا يسمعها — لا أقول من لا يستطيع رؤيتها وسمعها — بل من لا يريد لها سمعا ورؤية ، وإلا فكيف جاز لناقد منا معاصر ، أن يكتب ذات

يوم تحت عنوان « حطموا عمود الشعر » فيقول مانصه أن الشعر العربى قد مات وأن من يشك فى هذه الحقيقة – أى والله هكذا أسماها حقيقة – فليقرأ جبران وناجى وأمثالهما ، ثم يقول : أما شعائر الدفن فقد قام بها أبو القاسم الشابى ضمن آخرين . . . هكذا يقول الناقد الذى لايريد أن يرى ويسمع ، ولو أراد لقرأ الشابى نفسه فى معنى التجديد كما يراه ، إذ يقول بالحرف الواحد :

« ولكن هناك نزعة غريبة يدين بها بعض الناس ، ممن يحملون التجديد على غير محمله ، ويفهمونه على غير المراد منه ، فهم يحسبون التجديد أن يأتى الشاعر فى أسلوبه ومعناه بما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر ، وأن يخلق آثاره من عدم ، ويأتى بها غير مسبوقة بصورة أو مثال ، وهى فكرة غريبة لانفهم كيف يستطيع اعتقادها فريق من الناس ولكننا نسوق إليهم هاته الكلمة الصغيرة : إن الحياة نفسها ليست الا حرية ترسف فى القيود ، وسلسلة يتصل فيها الطريف بالتليد . . » وهكذا يمضى الشابى فى عبارته مؤكداً أن الجديد فى الفن وفى الحياة معا لابد أن يقيم أركانه على موروث ، فقارن هذا الذى يقوله الشابى بما يحكيه ناقدنا من أن الشعر العربى قد مات وأن الشابى قد كان من بين من قاموا بشعائر دفنه .

ألا إن الشاعر العظيم – كما يقول الشابى أيضا – هو الذى يوفق فى فنه إلى المعادلة بين نسب العاطفة والفكر والخيال والأسلوب والوزن بحيث يحصل بينها التجاوب الموسيقى الذى ينسجم فى القصيد انسجام النور والعطر والماء والهواء فى الزهرة الجميلة اليانعة .

٥

وهكذا كان شعراؤنا الثلاثة فى الجيل الماضى : فنفوس ثائرة بوجدانها الملتهب ، ووطنية صادقة تهتدى بمثالية إنسانية رفيعة ، وروح مشبوبة بالإيمان

بالحياة وبالحرية وبالجمال ، وخيال مجنح يطير إلى عالم الأحلام ، وقلوب معذبة لشقوة أقوامها ، فتنطلق بألحان حزينة شاكية . لكن إرادة الحياة لأنفسهم ولأقوامهم تسرى فى دمائهم فتشد من عزائمهم ، وقد جعل الشابى إرادة الحياة عنوانا وموضوعا لقصيدة من أروع قصائده يوازى فيها بين إرادة الحياة فى الإنسان وإرادة الحياة فى الطبيعة ، فكما أن الطبيعة لابد لها بعد كل شتاء من ربيع ، فكذلك الإنسان لابد له بعد كل عسر وضيق من يسر وازدهار ، وهو يستهل هذه القصيدة العظيمة بقوله :

إذا الشعب يوما أراد الحياة   فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلى   ولا بد للقيد أن ينكسر

وإنا لنقول للشعراء الثلاثة فى تقدير وفى عرفان بالجميل لدعوتهم إيانا إلى حياة حرة كريمة : لقد أراد الشعب العربى لنفسه الحياة ، ولقد استجاب له القدر ، ولقد انجلى الليل أوكاد ، ولقد انكسر القيد ، فلهم من الله عنا جزاء المجاهدين .

شيكسبير في عصره ، وفي كل عصر

لطالما سنحت لى المناسبات — فى مجال القول وفى مجال الكتابة — أن أعرض فكرة أعتقد فى صوابها ، وهى أن الشرق العربى فى مرحلته الوجدانية الراهنة ، قد يجد فى عصر النهضة الأوروبية — عصر شيكسبير — من قوة الإيحاء ما لا يجده فى أى عصر آخر ، قديم أو حديث ، لما بين الموقفين من تشابه شديد ، فكلاهما قد جاء فى أعقاب عصور فكرية وسطى ، وعلى عتبة عصر علمى جديد ، وكلاهما قد جاء والإنسان ينعم بإحساس من فكّت عنه الأغلال التى كانت تقيد خطاه ، وكلاهما قد جاء فى مرحلة من الإقدام والتطلع إلى المستقبل فى ثقة ورجاء ، وكلاهما جاء وأدوات المعرفة ونشرها فى سواد الناس قد تهيأت أسبابها ، فهناك ظهرت المطبعة لأول مرة ، وراح رجال الفكر يطبعون ويطبعون وينشرون وينشرون ، وهنا مضت عزيمتنا لأول مرة أن نزيل عن أنفسنا الأمية الثقافية فطفقنا نطبع ونطبع ثم ننشر وننشر ، وهناك عصر صادفته كشوف جغرافية جعلت تجوب له الأرض والبحر لتكشف عن المجهول ، فاهتز الإنسان بهذا الجديد كله اهتزاز الفرحة النشوانة ، وهنا عصر دق أبواب الفضاء الفسيح وفتح النوافذ على مصاريعها ليندفع الهواء النقى المنعش من كل جانب ، بعد أن غلّقت تلك الأبواب والنوافذ طوال قرون سادتها وسوّدتها جهالة كثيفة الظلمات .

ولئن كان هذا الرأى الذى يرى الشبه شديداً بين عصرنا هنا وعصر النهضة الأوروبية هناك ، صادقا على إطلاقه وعمومه ، فهو — إذن — أشد صدقا حين نخصصه لشاعر أرادته الأيام ليكون ترجمان عصره — عصر النهضة ذاك — وكل عصر جاء بعد ذلك أو يجىء لأنه شاعر رسالته « الإنسان » كائناً من كان .

كان عصر النهضة الأوروبية انطلاقة جارفة من قيود كانت تقيد الفكر وتغلّ السلوك ، إذ لم يكن أمام مفكر العصور الوسطى إلا أن ينكبّ على نصوص مكتوبة أورثها إياه من سبقوه ، وكل همه أن يفسر ويستنبط ويوفّق بين قول هنا وقول هناك ، ولذلك كان بمستطاعه أن يؤدى مهمته الفكرية هذه ، وهو بين جدران دير أو صومعة ، إذ ماذا تجديه الشمس الطالعة على المروج الخضر فى توليده «كلاما» من «كلام» ؟ إن كل عدته صفحة ينشرها من كتاب ، وقنديل إلى جانبه يضىء ، وأما الطبيعة التى تعجّ من حوله بظواهرها ، فقد أغمض عنها العين وصم الأذن ، حتى تركها تمضى تحت أنفه وهو لا يشعر .

فماذا يخرج الناس من ذلك الحبس العقلى إلا ثورة فكرية تخرجهم من ذلك المأزق المسدود ، ولقد جاءت تلك الثورة على أيدى جماعة تحدّت العلم الأرسطىّ الذى كانت له السيادة تحديا صريحا ، ونادت نداء مدوّياً تدعو به إلى علم جديد يقام على مشاهدات موثوق بها وتجارب ، وتقسمت فيما بينها جوانب العمل ، فهؤلاء هم زمرة العلماء : جاليليو ، وكوبرنيق ، وكپلر ، ونيوتن — على تفرقهم زمانا ومكانا — يجوبون السماء وآفاقها ، وهذان فرانسس بيكون فى إنجلترا ورينيه ديكارت فى فرنسا ، يُمَنهِجان طريق السير العقلى بمنهج جديد ، وهؤلاء هم جماعة «الإنسانيين» تنشط فى نشر دعوتها أن يكون الإنسان وحياته فى هذه الدنيا وعلى هذه الأرض مدار الاهتمام ، فلمن — غير الإنسان — خلقت الدنيا ومتعتها ؛ وخلق الفكر وحريته ؟ لماذا نولع بتحريم الحرام أكثر مما نولع بالنعمة الحلال ؟ أليس من حق الناس أن يعيشوا لدنياهم كما يعيشون لآخرتهم على توازن وسواء ؟ «على توازن وسواء» . . ولكن ما أيسر القول وما أشقّ العمل ! ففى هذه العبارة الموجزة يكمن المثل الأعلى كما تصورته النهضة الأوروبية ، ولكن فيها كذلك يكمن عجز الإنسان عن تحقيق مثله الأعلى ، فأنّى له الحكمة التى توازن

وتسوى ؟ لقد انجرف فى عصور النسك والزهد نحو آخرته بكل قواه حتى أفلتت دنياه ، فلما فكت عنه القيود : لم يعرف لنفسه وسطاً ، بل ترك حبل الدابة على غاربها ؛ فاندفعت نحو الحياة الدنيا تعبُّ من أمواجها المتلاطمة ما يشبع الغرائز ، حتى ذهبت صرخات الضمير فى جوفه أدراج الرياح ، وهاهنا جاءت رسالة الشاعر العظيم - وليم شيكسبير - أن يصبّ الأضواء على عناصر هذه النفس الجموح ، فجاءت هى الرسالة التى يقرؤها كل إنسان فى كل مكان وزمان .

رسالة شيكسبير - فى عصره وفى كل عصر - هى تحليل هذا التعارض العجيب الذى كأنه هو لازمة من لوازم النفس البشرية ، بين دواعى النجاح العملى من جهة ومقتضيات الأخلاق من جهة أخرى ، إن هذه الأزمة الإنسانية قد بلغت حدّها فى عصر النهضة - وكنت أود أن لا أقول إنها كذلك قد بلغت ذلك الحد فى عصرنا - وهى أن يتجاذبنا القطبان : فناشط الدنيا من ناحية ، وقواعد الأخلاق من ناحية أخرى ، فلا نستطيع أن نعادل بينهما على توازن وسواء ، بل نندفع إما إلى تطرف هنا وإما إلى تطرف هناك ، وإنه ليجوز لك أن تسمى هذا التصارع بين القطبين بأسماء عدة ، لكنها فى آخر التحليل مترادفة المعانى . فسمّه إن شئت : صراعا بين الفرد والمجتمع ، أو سمّه صراعا بين الغريزة والحكمة ، أو سمه صراعاً بين القومية والعالمية ، فهذه كلها تسميات تعنى فى حقيقة الأمر شيئا واحداً ، هو ما جعله شاعرنا موضوع رسالته الكبرى ؛ ونسوق فيما يلى أمثلة توضح ما نريد .

* * *

وأول مثل نسوقه لهذا الصراع فى نفس الإنسان بين ما يرغب فيه بشهوة وغريزة ، وبين ما كان ينبغى له أن يكون بحكم الأخلاق المثلى ، ثلاثية مسرحية يحسن النظر إليها جملة واحدة لما فى أحداثها من تعاقب يربط لاحقها

بسابقها ، وتلك هي مسرحيتا « هنرى الرابع » الجزء الأول والجزء الثانى ، ثم مسرحية « هنرى الخامس » — فى هنرى الرابع نرى هذا الملك وقد تربع على العرش بعد اغتصابه من سلفه رتشارد الثانى ثم اغتياله تجبراً وعسفا ، فهل استراح له ضمير بعد أن حقق هذا النجاح العملى الذى حققه ؟ كلا ، ألم يكن النبلاء هم الذين عاونوه ؟ فماذا لو استعانهم عليه سواه فأعانوا ؟ إذن فلا بد من سعى جديد يجتث به هذا الشر قبل أن ينقضّ عليه ، وسرعان ما اهتدى إلى خطة ظن فيها الخلاص بكل معانيه : الخلاص من هؤلاء النبلاء الذين هم مصدر الخطر ، والخلاص من تأنيب ضميره على ما اقترفته يداه ظلما فى ملك برىء كان كل عيبه هو أن له طبيعة الشاعر الحالم لا طبيعة السياسيّ اليقظان ، وتلك الخطة المزدوجة الهدف ، هى أن يدعو نبلاءه للمشاركة فى حرب صليبية إلى بيت المقدس ، ولو تحققت الخطة لكان له منها ربحان : عرش مستقر فى الداخل ، وشرف الجهاد الدينى فى الخارج ، وبهذا يخلص جسداً وروحاً ؛ لكن أكانت جريمة هنرى الرابع لتذهب هكذا بغير قصاص ؟ كلا ، فلابد للفعل أن تنمو شجرته وتورق وتثمر ثمرة من جنسه ، ولذلك لم يكد يهم بتنفيذ خطته حتى أسرعت إليه أنباء فوادح من ويلز عن حركة عصيان من النبلاء الذين ما عاونوه إلا ليخدموا مصالحهم ، أما أن يستغلهم ثم يحاول أن يفرض عليهم سلطانه ، فذلك ما لم يرضوه لأنفسهم ، وأطبقت الرزايا على الملك الذى حسب أنه قد أفلت من حكم الضمير بعرش مغتصب ، فراح يتمنى لنفسه الخلاص ، نادماً على الذى كان متمنياً أن لم يكن ، فاسمع إليه — وهو فى ذلة المحسور — يقول : « آه يا رباه لو أتيح للإنسان أن يطالع كتاب القدر ، ليرى صروف الدهر وهى تهدّ الجبال هدّا ، وتلزم يابس الأرض أن يذيب نفسه فى ماء البحر كأنما ملّت الأرض صلابة صخرها ، وتجعل البحر يطغى على حوافيه كأنما إله البحر لم يكفه البحر العريض ليستقر مطمئناً على ردفيه ! آه لو طالع

الإنسان كتاب القدر ليشهد الحوادث العوابر كيف تدهمه وتسخر ، وتصاريف العيش كيف تترع له الكأس علقماً بعد علقم ، ألا إن أملأ الشباب بوثبة المرح ، لو أتيح له وهو بعد في سن الشباب أن يطالع كتاب القدر ، ليرى على تعاقب صفحاته إلى أين يكون المصير ، أى الرزايا يفاجئه وأى المخاطر يخوض ، إذن لأغلق الكتاب ، وجلس حيث هو ليموت » . . .
تلك إذن هى عبرة الإنسان فى عراكه ، حين ينحاز إلى طرف من طرفى الحياة السوية دون طرف ، فيعميه النجاح فى ميدان العمل والسياسة ، عن مراعاة الضمير وأحكامه .

أتكون السياسة والأخلاق ضدين لا يجتمعان فى نفس واحدة ، فإما هذه وإما تلك ؟ لعل ذلك هو ما أراد شيكسبير أن يوضحه بمسرحيته الثالثة وهى « هنرى الخامس » — فقد صارح هذا الرجل نفسه منذ اعتلائه العرش أنه لا مندوحة له عن التفرقة الحاسمة بين الجانبين ، فإذا أراد لنفسه سياسة ناجحة ، فلا أخلاق ولا ضمير ، وإذا آثر الأخلاق والضمير فلا سياسة ، إن الأخلاق المرعية تقتضيه ألا يقف ضد أبيه ، ولكن هل يمضى فى أداء هذا الواجب البنوى إلى آخر شوطه ؟ كلا ، بل إلى النقطة التى لا تعارض عندها بين حق الوالد وحق الولد الطموح ، وإنه لطامح ، فلماذا يكذب على نفسه وما هو إلا إنسان من الناس، يشم البنفسجة كما يشمها سائر الناس ، وتتحدد حواسه بما يحد الحواس عند سائر الناس ، إنه إذا كان ملكاً فبالوشاح الذى يرتديه ، فانزع عنه الوشاح وانض عنه الثياب يظهر لك فى عريه واحداً مثل كافة الآحاد ، وإذا رأيته ذا جناحين يحلق بهما فى الأجواء العالية ، فبنفس الجناحين يهوى إلى أسفل القاع ، وإذن فالناس ملوك ورعايا على السطح وفوق القشرة ، وأما ما دون السطح من أغوار وما تحت القشرة من لباب ، فالناس هم الناس ملوكا كانوا أم رعايا .

وتلك هى المأساة ، وتلك هى أزمة النفس البشرية حين تقع صريعة

طريحة بين وهدة الواقع كما يقع ، وبين ذروة المثل الأعلى كما يراود الأحلام ، ولقد تعمّد شاعرنا العظيم أن يدخل فى المسرحية الثلاثية شخصية مازحة فى جدّ وجادة فى مزاح ؛ هى شخصية فولستاف ، ليقف عند شاطئ هذه المأساة البشرية متفرجا ، كى يتاح له أن ينقد وأن يطعن ، كما تهديه فطرة النفس السليمة ، يرى أصحاب الجاه يملؤهم الزهو فيهزأ ، ويسمعهم يتشدقون بكلمة « الشرف » فيسخر من هذا النفاق ، يقولونها كلمة جوفاء ، فتحفز لهم الأتباع السذّج ، على التضحية بأنفسهم ، من أجل مطامع هؤلاء المنافقين ، ولقد كان فولستاف يقول هذا وهو شاب فى الجزء الأول من مسرحية هنرى الرابع ، حتّى إذا ما تقدمت به السن فى الجزء الثانى ، وعرك الدهر وعركه الدهر ، راح يقول القول نفسه ولكن بعد إضافة أضافتها خبرة السنين ، فقد كان وهو شاب يحسب أن فى وسع المزيفين ألا يزيفوا ، فأصبح فى كهولته يرى الزيف جزءاً من طبيعة الإنسان . . . إن الهوة بين السياسة والأخلاق أخذت تتسع أمام عينيه ، حتى بلغت مداها فى ثالثة الثالوث ، « هنرى الخامس » حين تنكّر هذا الملك لصفيّه فولستاف ، خشية أن تفسد النظرة الساخرة من هذا ، أحكام التدبير فى ذاك ، فطرده من ساحته قائلا له فى غير حياء ولا خجل : « لست أعرفك أيها العجوز » « لا تحسبنّ أنى اليوم ما كنته بالأمس » — واختفى فولستاف ليغيّب وشيكاً فى ظلمة السجن ، وبخروجه خرج من مسرح الحوادث صوت الضمير الإنسانى ليخلو الجو كله للكفاح السياسى الذى يستهدف النجاح العملى فى الحكم وفى الحرب ، غير مقيد بهذا الوسواس ، وسواس الفضيلة والشرف .

ونسوق مثلا آخر أرفع وأروع لأزمة الإنسان : كما رآها شيكسبير فى عصره ، وكما ألقى عليها الضوء لكل العصور ، وأعنى مسرحية « الملك لير » .

إن مظاهر السلوك خادعة ، فهل ثمة مفر من هذا الخداع ؟ إن باطن الإنسان وظاهره متناقضان ، ألا يكون أمامنا طريق للنجاة من هذا التناقض؟ إنا نعيش فى عالم تستبد به صروف الدهر استبداداً يمسكنا من رقابنا ، فهل فى مستطاعنا أن نلتمس فى هذا الخضم المجنون مرفأ مأمونا هو قيم الأخلاق ؟ .. هاهو ذا ملك شاخ وهو ملهوف النفس على إنسان يقول له عبارة تنم عن حب ، وفى سبيل استماعه إلى هذه الكلمة تقال ، جمع بناته الثلاث : ريجان وجونريل وكورديليا ، يعدهن بملكه لو عرف كم يحببنه ، مع أنه والد وهن بناته فلذات كبده ! لكن هل ينخدع شيكسبير بالمتواتر بين الناس من حنان الولد على الوالد ؟ لا ، فكأنما هو يقول لنا : تعالوا معى نغص فى هذا التيه — الذى هو النفس البشرية — لنرى هل نعود منه بالدر أو نعود بالحصى ؟

أخذت ريجان وأخذت جونريل تكيلان لأبيهما عبارات الحب كيلا بغير حساب ، والمسكين مخدوع بظاهر اللفظ ، فيصدق ، ويمنح كلا منهما ثلث ملكه ، ويقول وكأن شيئا فى نفسه يدعوه إلى القلق : « لقد نبئت أنى أنا كل شىء » ، ويطرح السؤال نفسه على صغرى بناته كورديليا فلم تزد على قولها إنها تحبه كما تحب البنت أباها ، لا أكثر ولا أقل ، فيستقل المخدوع هذه البساطة المخلصة ، ويقضى بحرمانها من نصيبها ، ليقسمه بين الأخريين ، شريطة أن تنفقا عليه وعلى حاشيته ما بقى حيا ، لكن سرعان ما ضاقت الأختان بأبيهما وشردتاه بعد أن ظفرتا بملكه .

نعم إن الفجوة بين باطن الإنسان وظاهره واسعة عميقة ، لكن هذه الفجوة تبلغ أفجع صورها حين تكون فى الولد إزاء الوالد ! لم يكن لير أول الأمر على وعى بهذا التفاوت الفظيع فى طبيعة الإنسان بين ظاهر وباطن ، حتى أرغمته الأحداث أن يعى ، لم يكن قد أدرك ما أدركه « إدمند » الابن

غير الشرعي لجلوستر ، حين قال : إنك أيتها الطبيعة معبودتي، « إنني أقبل أي شيء يصلني بأهدافي» والطبيعة التي هي معبودته هي طبيعة الخبث والشر . . . يهيم « لير » على وجهه في العواصف الموج والمطر الهتون ، جن جنونه من شدة ما تمزق المسكين لبعد ما بين القطبين : الظواهر من ناحية والحقائق من ناحية ، فيصرخ : « ألا من يدلني من أنا ؟ ويلتقي وهو يضرب على غير هدى في الأحراش المهجورة بعابر سبيل تعرى جسده بؤساً هو الفقير توم ، ليس له من ثوب يكسوه ولا من مأوى يؤويه ، ويقف منه لير في جنونه وجها لوجه ، ليسأل كأحكم الحكماء : أتكون يا إلهي تلك هي حقيقة الإنسان إذا ما نضونا عنه الأردية الفاخرة والمعاطف ذات الفراء ؟ أتكون هذه هي حقيقة الإنسان إذا ما تخلت عنه الظواهر الكذوب ؟ إنك يا رفيقي لم تسلب دودة القز حريرها ، ولا الوحش فراءه ، إنك لم تحرم الخراف صوف جلودها . . . إنك أنت هو حقيقة الإنسان وهي مجردة من حليها . . . ألا بعداً لك ياثيابي المستعارة ! تعال فانض عني هذه الثياب ! .

فواعجباه أن تجرى حكمة الحياة على لسان مجنون ! لماذا لم يدركها حين كانت به مسكة عقل ؟ وكذلك فعل جلوستر - والد ادمند - حين فقد بصره ، إذ تعلم في عماه أن يكون أصفى رؤية لحقائق الأشياء منه عندما كان مبصراً ، فيقول وهو في محنة العمى : لم يعد أمامي طريق ، فما حاجتي إلى عين ترى ؟ لقد تعثرت خطاي حين كانت لدي عينان .

أرأيت نظرة أحلك سواداً من هذه النظرة السوداء إلى طبيعة البشر ؟ إنسان تفقأ له عيناه فيبصر الحق أنصع مما يبصره وهو ذو عينين ؟ وإنسان يمسه الجنون فيدرك الحقيقة التي لم يدركها وهو عاقل ؟ أهذه هي حقيقة الإنسان عندما تنزاح عنه الأقنعة المضللة ؟ كلا ، فهنالك وجه آخر مشرق مضيء ، هنالك الطبيعة الإنسانية في امرأة صافية السريرة مثل كورديليا ، أحبت أباها بغير زيف ولا خداع ، حتى انطبق باطنها على ظاهرها ، فنفر

منها الوالد الذى أضلته الحياة الفاسدة سواء السبيل ، لكنها لبثت على حبها الخالص المخلص إلى آخر حياتها ، فهى إنسانة جاءت لتمثل طبع « الإنسان » بصورة أخرى ، غير الصورة التى تصورها « ادمند » حين خاطب الطبيعة بقوله : أيتها الطبيعة انت معبودتى ، فلئن كانت أختاها جونريل وريجان بعقوقهما طبيعة إنسانية ، فكذلك كورديليا طبيعة إنسانية فى جانبها المشرق المضىء الملائكى الصافى ، ألا إن الإنسان ليعرج إلى السماء بجناح ويميل نحو الأرض بجناح ، ورسم الصورة مقصورة على أحد الجناحين دون الآخر خيانة وضلال ، نعم ما تزال فى جعبة الإنسانية كورديليا ومثيلاتها ، التى شهدت أباها فى محنته فسفحت عبراتها وهى باسمة : أرأيت ضياء الشمس مع المطر فى آن ؟ تلك هى بسماتها وعبرتها فى آن معا ، أليست الطبيعة فيها شتاء وفيها ربيع ؟ وكذلك طبيعة الإنسان فيها الخبيث والطيب ، وإنه لما يميز شيكسبير هذه العين الفاحصة التى لا تسهو ولا تغفل ولا تتغاضى ، فهو يغوص تحت الموج ليطفو وملء يديه الحصى ممزوجا بالدر ، يخرج من أغوار النفس خبيثها وطيبها على السواء ، وكلا الجانبين طبيعى على حد سواء ، فمن طبيعة الإنسان أن يخفى نكرانا للجميل وقسوة وأنانية وتعطشا للقوة والجاه والمال لا يطفئه شىء ، كما كانت الحال مع « جونريل » و « ريجان » من بنات لير ، لكن من طبيعة الإنسان كذلك أن يخفى الحب الخالص المخلص والورع والتقوى وخشية الضمير ، كما هى الحال مع الأخت الصغرى « كورديليا » ، فحبها لأبيها لم يكن تجارة تبادل به ضيعة ومالا وتشترط له الشروط ، بل إنها تمنح أباها الحب خالصا ، فبرغم حرمانه إياها حقها فى ملكه جزاء ما أمسكت عن التدفق فى سبيل من النفاق كما فعلت أختاها ، لم تنس أنه أبوها ، واستمع إلى هذا الحوار بينها وبينه بعد أن انتصرت له من الشياطين الذين سلبوه الملك ثم شردوه هائما على وجهه مفقود العقل يمزقه الندم ، استمع إلى هذا الحوار بين كورديليا وأبيها وهو حوار يمس من القلب شغاف الشغاف ، فهى البنت البارة الرحيمة بأب ذاهل اللب يطلب الغفران :

كورديليا : ارفع بصرك إلىّ يا أبت ، وامسح بيديك على رأسى ليباركنى الله ، لا يا سيدى ، لا ينبغى لك أن تجثو لى على ركبتيك .

لــير : نشدتك الله لا تسخرى منى ، إننى رجل بلغ من الحمق مداه ، جاوزت من عمرى ثمانين عاما ، ولكنى أصارحك بحقيقة أمرى ، فإنى لأخشى ألا أكون مالكا لعقلى فى كامل زمامه ، أغلب ظنى أننى أعرفك وأعرف هذا الرجل إلى جوارك ، لكنى مع ذلك لا أخلو من شك يساورنى ، لأننى فى الحق لا أدرى أين أنا الآن ، وبكل ما قد بقى لى من الذاكرة فلست أذكر هذه الثياب التى أرتديها ، بل إنى لا أذكر أين قضيت ليلتى الماضية ، لا ، لا تسخرى منى ، فإنى ، لأكاد أوقن الآن أنك أنت ابنتى كورديليا .

كورديليا : نعم هى ابنتك كورديليا !

لــير : أهذه عبرات ، ترقرقت فى عينيك ؟ نشدتك الله لاتبكى ، ولو قدمت لى زعاف السمّ بجرعتــه ، إننى لأعلم أنك لا تحبيننى ، لأن أختيك قد أساءتا إلىّ فيما أذكر ، ولو أسأت إلىّ أنت لكان لديك ما تسوغين به الإساءة ، أما هما فلم يكن لإساءتهما ما يُسوّغها .

كورديليا : لا مسوغات ، لا مسوغات

لــير : أأنا الآن فى فرنسا ؟

كورديليا : بل أنت فى مملكتك يا مولاى

هذه هى مسرحية تضع أمام أبصارنا كم يكون الإنسان بحاجة إلى حب وعطف وحنان ، لكنه محال أن يشبع حاجته تلك بحب يشتريه بالمال ، بل لا بد أن يجيئه منبثقا عن أصالة وصدق ، فلما توهم لير بادئ الأمر أنه

قد اشترى حب ابنتيه بملكه لم يزدد إلا قلقا وتوتر نفس ، إذ ازداد إلى الحب جوعا على جوع ، وأما حين جاءه من معينه الصافى ، اطمأن نفساً وزالت محنته .

لقد حلل شيكسبير أزمة الإنسان فى عصره ، فحلّل بذلك أزمة الإنسان فى كل عصر ، اللهم إلا عصورا قلائل ، سادها إما إيمان صرف كالعصور الدينية ، وإما عقل صرف ، كما كانت أثينا فى عصر سقراط ، وفرنسا فى عصر التنوير ، فعندئذ لا يكون صراع ، وأما فى عصور كعصر النهضة الأوروبية ، وكعصرنا هذا الذى نعيش اليوم فيه ، حيث يدهم الإنسان فيض من العلم يفاجئه ، وهو ما يزال نابض القلب بالإيمان المستسلم لقدر مجهول ، فهنا يكون التجاذب عنيفا بين ما يريده العقل بعلمه ، من سيطرة على الطبيعة أو على رقاب البشر ، وبين ما ينزع إليه القلب من حب وعطف وإخلاص ، ولقد تصدى شيكسبير لتصوير هذه النفس المصطرعة بين عقلها وقلبها ، تصويرا يستهدف به الحقّ كما يقع ، ولا يستهدف به دعوة الناس إلى شىء بعينه ، فهو لم يكن بالشاعر الذى يجعل النبوة مدار شعره ، بل كان من شعراء الغوص والكشف عن مكنون الضمائر ، ذلك أن الشاعر العظيم إنما يكون أحد رجلين : فإما هو شاعر يبشّر بقيم للحياة جديدة ، يستبق بها سير التاريخ ، ويهدى بها بناة الحضارة ، فكأنما هو مشرّع يستنّ للطامحين إلى العلا سنن السيّر ، ليسيروا على هداها ، وفى هذا يقول أبو تمام :

ولولا خلال سنّها الشعر ما درى بناة العلا من أين تؤتى المكارم

أو كأنما الشاعر فى هـذه الحالة يستلهم السماء طريق الهداية إلى المستقبل المنشود ، ثم يقوم بدوره فيرسم أمام الناس معالم الطريق ، فيكون الشعر عندئذ كما وصفه العقاد بقوله :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس   والشاعر الفذ بين الناس رحمن

وهذا هو ما أسميه بشعر النبوة ، الذى يحاول به صاحبه أن يستبدل بالقديم جديدا ، حتى ليقولها صراحة شاعرنا المرهف الحساس « أدونيس » (الأستاذ على أحمد سعيد) حين يقول :

أقبل فى هاوية مليئه

بفرحة المنىْ والنذير

فرحة أن تصير

أغنيّتى أغنيّة سواها

تقود هذا العالم الضرير

وأعود فأقول إن الشاعر إما أن يكون من هذا الطراز ، الذى يريد أن يقود ويهدى ، وإما أن يجىء وفى يده مجهر ، يسلّطه على الطبيعة الإنسانية كما هى كائنة لا كما ينبغى لها أن تكون ، وقد كان شيكسبير من هذا الفريق الثانى ، وبصحبته شعراء من أمثال زهير بن أبى سلمى ، وأبى العلاء المعرى ، وسوفوكليز ، ودانتى ، وغيرهم ؛ فقد كان شاعرا كاشفا الغطاء عن طبيعة الإنسان كما فطرت ، متعقّبا إياها إلى جذورها التى تضرب فى الأغوار العميقة ، تلك الأغوار التى لم تخرج بعد إلى مستوى الإفصاح باللفظ ، فظلت خلجات يحسها الإنسان ، ولا يجد لها العبارة التى تصوغها فتجلّيها ، إلى أن يسعفه الشاعر ، وإنه لمن شأن الشاعر من هؤلاء الكاشفين — على خلاف أصحاب النبوّة الشعرية — أقول إن من شأنه أن يكون فى بحثه ، وفحصه ، وسبره لحالات الإنسان ، منزها عن الهوى ، فليس هو مع هذا النمط أو ذاك من أنماط الدوافع والسلوك ، إنه يقف من شخوصه على حياد تام ، وللمشاهد أو للقارئ أن يختار ويميل ، ففى مسرحية واحدة — مثل « ترويلس وكرسدا » مجموعة من أفراد تنافرت نزعاتها : ترويلس

عاطفي في سذاجة ، وهكتور فارس أريحيّ مقدام ، ويولسيز محنك متمرس بشؤون الحياة ، وكاسندرا ترى الدنيا مليئة بالقسوة خالية من الرحمة ، وهلن وكرسدا في ربيع عمرهما لا يريان حولهما إلا الحب . . فهل يقول لنا أى هؤلاء الناس يفضّل ، كلا ، لأن ذلك ليس من شأنه ، إنما هو يكشف لك الغطاء عن هذا وهذا وهذه ، ويقول : هاك حقائق الأنفس البشرية ، فارض عمن شئت واسخط على من شئت .

وهو إذ يجسد صراع النفس الذى تأزّم به عصره بين عوامل النجاح العملي من جهة ودواعي الأخلاق والضمير من جهة أخرى ، لا يفوته أن من الناس من يعلو — حتى في هذا العصر المأزوم — يعلو على الروح ال ' ' السائدة ، فيتفق فيه ظاهر مع باطن ؛ إذ يلتئم فيه عقل مع ضمير ، فتراه يفعل الفعلة مستملياً منطق العقل ومستوحياً صوت الضمير في آن معا ، وإن تاريخ الفلسفة ليقدم لنا أروع مثل لهذا النمط من الرجال في شخص سقراط ، وقد قدمه لنا شيكسبير في بروتس الذى يمثل لنا المفكر العقلاني الذى يختار لنفسه المذهب السياسي مستنداً إلى حجة العقل ، ثم هو إذا تصرّف بناء على إملاء ذلك العقل ، كان في الوقت نفسه يرضي ضميره في طوية نفسه ، فلا ظاهر يناقض باطنا ، ولا باطن يتستّر ويتخفى وراء ظاهر ، أو قل إنه قد سد الفجوة بين الفرد والمجتمع ، لأنه حين يسلك السلوك الذى يشبع فرديته ، تراه كذلك يسلك السلوك الذى يصلح أن يكون كفاحاً في سبيل المجتمع ، ولقد كانت هذه الرفعة الخلقية فيه هي التي حدت بالمتآمرين أن يكسبوه إلى جانبهم مؤيداً لهم في قضيتهم ، وإنه لمن المفارقات العجيبة أن يرتفع بروتس إلى ذروة الإحساس بالكرامة والشرف في اللحظة التي قرر فيها أن يقتل قيصر ، فقيصر صديقه الذى يحبه بدوره ويقدره ، ولكن هل تسمح معايير الأخلاق عند بروتس أن يضحي بالواجب من أجل الصداقة ؟ هل يستبيح لنفسه أن يغضى

عن واجبه إزاء المجتمع وإزاء الضمير ليرضى هواه ؟ يسأله كاسيوس هل يقبل أن ينصّب قيصر نفسه ملكا ؟ فيجيبه بروتس :

لا ، لست أرضى يا كاسيوس ، برغم أنى أحبه جم الحب .
ولكن فيم أمسكتنى معك هذه الساعات الطوال ؟
ماذا تريد أن تنقل إلىّ من نبأ
إنه لو كان أمراً يتعلق بالصالح العام
فضع شرفى فى عين والموت فى الأخرى .
وسترانى أنظر إلى كليهما فى حياد
وليسدد الله خطاى بقدر حبى
للشرف ، وهو حب يزيد على خشيتى من الموت .

وإذا سمعنا بروتس يتحدث عن الشرف ، فإنما ندرك أنه يتحدث عنه بعقل الفيلسوف لا بنزوة العاطفى المنفعل عن غير بصيرة ، وهو فى تكوينه هذا شبيه بهاملت ، كأنهما معاً أخوان من أسرة واحدة ، فبروتس هو الجنين الذى نما وتطور وتم تشكيله فأصبح هاملت ، إنه لا يفعل الفعل بدفعة غريزته ، ولا بضغطة العرف ، بل يفعله صادراً عن عقل محض لا يميل مع الهوى ، كأنما الأمر لا يخصه ، فإذا كان الصالح العام يقتضى قتل قيصر ، فليقتل قيصر ، دون نظر إلى ما بينهما من صداقة وحب .

لكن هذه الوحدانية فى تكوين الشخصية نادر فى الطبيعة ، ونادر — بالتالى — عند شيكسبير ، وأما الغالبية التى يصورها فى شتى أشكالها ، فهى التى تنحل فيها الشخصية شطرين : ظاهر يخدع ، وباطن خبيث ، وهذه هى ليدى ماكبث تحفز زوجها على قتل الملك ، مصطنعاً وسائل المداهنة والخداع ، فتقول له : «كن كالزهور البريئة تخفى تحت أوراقها

أفعى » — تلك هى حقيقة الإنسان حين تتنازعه مجموعتان متضادتان من القيم .
وهكذا كانت الحال فى عصر النهضة — عصر شيكسبير ، وإنه لمما يَرِد فى هذا السياق أن نذكر كتاب « الأمير » لماكيافلى ، فهو وإن يكن قد كتبه فى أوائل القرن السادس عشر على حين جاء شيكسبير بمسرحياته فى أواخر ذلك القرن، إلا أن القرن كله بطرفيه واقع فى عصر النهضة ، تسوده روح واحدة ، هى هذا التعارض بين القيم الجديدة والقيم الموروثة ، فكما تقول ليدى ماكبث : « كن كالزهور البريئة تخفى تحت أوراقها أفعى » فكذلك يقول ماكيافيلى لأميره : إن الأمير الذى يريد حفظ كيان دولته ، لا بد له فى كثير من الأحيان أن يخالف الذمة والمروءة والإنسانية والدين » إن روح العصر كله علمية الطابع ، تستكشف الحق فى تجرد عن الهوى ، ولقد قال شيكسبير الحق فى طبيعة الحكم والسياسة ، وأحسب أن الذين يوجهون النقد إلى ماكيافلى قائلين إنه أقام السياسة على الخسة والخيانة والغدر ، هم أولئك الذين كانوا يودون أن تجرى السياسة على ما وصفها ماكيافلى ، لكن فى نفاق يكتم السر عن عامة الناس .

على أنه مما يُطَمْئن الإنسان على قيمه الخلقية الموروثة ؛ أن نجد شيكسبير فى نزاهته المحايدة ، التى تصور الطبائع كما هى واقعة بغير تدخل منه يزوّق به القبيح ويتمم الناقص ، قد كشف لنا فيما كشفه من تلك الطبائع ، أن الفعل يبيض ويفرخ فراخا من جنسه إن شر فشر وإن خير فخير ، فهاهو ذا ماكبث تدفعه الرغبة الجامحة العمياء نحو قوة السلطان ، وكلما وهنت عزيمته شدّت من أزره زوجة قدّت من حجر لا قلب له ولا شعور ، فإذا وجد فى نفسه بعد أن اعتلى عرشا كان يشتهيه ويقترف الفظائع ليعتليه ، اسمعه يقول بعد أن بلغ شيخوخته وهو حطام كسير :

إنه لم يعد يجوز لى أن أطمع بعد اليوم .

فيما كان من شأنه أن يصحب الشيخ فى شيخوخته

كالشرف ، والحب ، والطاعة ، وزمرة الأصدقاء

فبدل هؤلاء جميعاً ، تنصبّ علىّ اللعنات . . .

ويقول : ما الحياة إلا ظل يمشى على الأرض ، هى ممثل عاجز

يقضى على المسرح ساعته مختالا

ثم يصمت فلا يسمعه أحد ، إنها حكاية

يحكيها مأفون امتلأت نفسه بالصخب والغضب

لكنها بغير مغزى .

فإذا كان ماكبث قد كابد وعانى مدفوعا بأوهام القوى والجاه ، ثم استخلص من خبرته الحية أن نَصيبه فى شيخوخته لعنات ، وأنه كان كالظل يمشى على الأرض ، وأن حكاية الحياة تنتهى إلى غير مغزى ، إذن فقد حصد من جهده المبذول فى دنيا الجريمة والدسيسة حسكا وشوكا .

* * *

جاء شيكسبير فى عصر امتدت فيه الآفاق والأبعاد ، فشدّت أبصار الناس إلى بعيد وإلى عميق : إلى بعيد فى أرجاء المكان بحرا وأرضا وسماء ، وإلى بعيد فى ماضى الزمان ، بالعودة إلى أبطال اليونان والرومان ، وإلى عميق فى سبر أغوار العقل على يدى لوك ، وفى الغوص إلى أعماق النفس على يدى شيكسبير ، ولم يكن عجيبا أن نرى رجال الفن عندئذ يتأثرون بهذا الإيغال فى شتى الأبعاد ، فيضيفون إلى فن التصوير بعدا ثالثا يعمق بالصورة إلى بعيد ، بعد أن كان التصوير تسطيحا على طول وعرض

بغير عمق ، وكان هؤلاء وأولئك جميعاً يهتدون فى تجوابهم بروح العلم الوليد ، فجاء الطابع السائد رغبة فى الكشف عما هنالك كشفا موضوعيا منزها عن تعصب الإنسان لنفسه ، متجردا عن ضلالات الرغبة والميل والهوى .

فلا فرق بين ما أداه شيكسبير فى توضيحه لطابع النفس الإنسانية ، وما يؤديه العالم من حيث موضوعية البحث وحياده ، ويبقى بينهما فارق الفنان الذى يجسد الحقائق فى أشخاص ومواقف متعينة متفردة ، من العالم الذى يجرد الحقائق ويعمم الأحكام ؛ ولقد أدى الشاعر العظيم رسالته الإنسانية أداء أمينا صادقا ، لم يقتصر على نمط من الناس دون سائر الأنماط ، بل تناول الإنسان فى تنوع طبيعته حيثما كان وكيفما كان : تناوله رجالا ونساء وأطفالا ، تناوله أفرادا وجماعات ، تناوله ملوكا تسود ورعية تساد ، تناوله طيبا وخبيثا ، وصريحا وغامضا ، وطامعا وقانعا ، فما أحسبك واجدا حالة إنسانية — على تنوع هذه الحالات — إلا وجدتها وقد تجسدت أمام عينيك فى شخص من أشخاص شيكسبير ، إنه يعرض لك النفس سويّة والنفس منحرفة مريضة ، ويقدم لك النفس تقية والنفس فاجرة ، ثم لا يكتفى بذلك كله فيضيف إلى عالم الأناسىّ عالم الأرواح والأشباح والجن والمردة وسائر ما يبدعه الخيال — صنع كل هذا حتى استكثر بعض الناقدين أن يصدر من قريحة واعية بما تصنع ، فقالوا إنه من قبيل ما يهندس النحل خلاياه وينسج العنكبوت خيوطه وتبنى العصافير أعشاشها ، لكن هذا القول لا يغير من الأمر شيئاً ، فإن صدر فى خلقه الفنى عن بصيرة واعية فهى بصيرة فذة فريدة ، وإن صدر عن فطرة غير واعية بما تصنع ، فهى كذلك فطرة فذة فريدة ، فالرجل معجز على أى الحالتين .

أما بعد ، فإن هذه الآية وحدها لكافية للدلالة على أن الفن إذ يرتفع إلى ذروته ، يلتقي عنده الناس جميعاً ، لا فرق بين شرق وغرب . . . نعم إن هنالك رأيا نشازا عرضه كاتب هندى هو « رانجى شاهانى » فى كتاب أطلق عليه عنوان « شيكسبير فى أعين الشرقيين » يقول فيه إن الشرقيين — وهو يقصد أهل الهند — لا يحسون بالفجيعة فى مآسى شيكسبير ، لأنه يجعل الموت فجيعة كبرى مع أن الموت عند البرهميين والبوذيين خلاص وليس هو بالفجيعة ، ويعلّق ناقد غربى على هذا الرأى بقوله إنه لينطبق كذلك على المسيحية ، لأنها هى الأخرى لا ترى كل هذه الفجيعة فى الموت ، وإذن فلا فرق بين شرقى وغربى فى هذا ، وفى ظنى أن الرجلين كليهما قد خلطا بين طبيعة الإنسان فى واقعها ، وطبيعة الإنسان كما تريد لها الديانات أن تكون ، ولم يكن شيكسبير معنيا بما ينبغى ، بل عنايته كلها — مسايرا لروح عصره فى شتى جوانبه ، مختلف نواحيه — منصبّة على الواقع كما يقع .

وأما نحن فى البلاد العربية فإنه لمن شواهد نهوضنا الأدبى ذات الدلالة البعيدة ، أن قامت الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية تحت إشراف الدكتور طه حسين ، بترجمة كاملة ، روعيت فيها أمانة النقل ودقته بقدر المستطاع ، ولما كان قد سبق ذلك ترجمات متناثرة لمسرحيات مختلفة ، لعل من أهمها وأجدرها بالذكر ، ترجمة خليل مطران لماكبث وعطيل وتاجر البندقية ، فقد أصبح لبعض المسرحيات أكثر من ترجمة واحدة .

وإن ذلك ليدل على يقظتنا الأدبية من ناحية ، وعلى أننا أحسسنا — من ناحية أخرى — أننا من شيكسبير إزاء شاعر ألقى الأضواء القوية على حقيقة الإنسان ، فكان بحق شاعرا لعصره ولكل عصر جاء ويجىء ، وبهذه الترجمة

العربية الوافية لمسرحياته ولكثير من قصائده ، بل ولطائفة من أمهات كتب النقد التي عالجت أدبه ، باتَ في مقدورنا أن نقول للقارئ العربي ما قاله بوشكين حين درس شيكسبير بعد أن ألم بغيره من آداب العالمين ، ثم وازن وقوّم ، وأراد أن يسدى النصح مستخلصا إياه من ذوقه ومن خبرته ، فلخّص هذا النصح في عبـــارة قصيرة مؤلفة من كلمتين ، ألا وهي « اقرأ شيكسبير » .

لمن يغني الشاعر بشعره
ألنفسه أم لغيره ؟

مادة الشعر كلمات . والكلمات فى نشأتها الأولى رموز تواضع عليها أبناء الجماعة الواحدة لترمز إلى شىء سواها ، حتى ليستطيع المتكلم أن يُنيب كلمة عن مسمَّاها ، فإذا أراد أن يحدث سامعه عن « شجرة » لم تكن به ضرورة أن يذهبا معاً إلى حيث بريان شجرة ماثلة أمام بصريهما . بل تكفيه الكلمة بديلا عن مسماها . . ومعنى ذلك ألا تكون كلمات اللغة مقصودة لذاتها ، إذ هى وسيلة إلى ما عداها ، ومن ثَمّ كانت اللغة فى نشأتها الأولى أداة اجتماعية بالضرورة ، فما خلقت إلا لأن أكثر من شخص واحد قد اجتمعوا على أهداف مشتركة ، فنهم المتكلم ومنهم السامع ، ولو نشأ إنسان واحد بمفرده فى جزيرة معزولة لما تكلم .

لكن هذه الأداة اللغوية سرعان ما تحوّلت عن طبيعتها تلك الأولى إلى طبيعة ثانيـــة ، فأصبحت لها طبيعتان ، ولمن يستخدمها من الناس حق اختيار إحـــدى الطبيعتين وفق الغاية التى يريد تحقيقها . فأما هذه الطبيعة الثانية ، فهى أن نقف عند حد الأداة اللغوية ذاتها ، لا ننفذ منها إلى شىء وراءها ، فليست هى فى هذه الحالة مستخدَمة لتنوب عن أشياء أخرى سواها ، بل هى عنـــدئذ تُطلَب لذاتها . . . أرأيت طفلا يهم بفتح باب مُغلَق ، فيدير مِقبضه ، فتعجبه حركة المقبض فى يده ، فيتحول عن غايته الأولى إلى غاية ثانية ، لا يكون فيها المقبض وسيلة إلى ما عداه ، بل يُطلب لذاته وللنشوة المتولدة عنه . فهكذا اللغة : فإما استخدمْتَها لما خُلقت له أول الأمر ، وهو أن تشير إلى أشياء وتنوب عن

أشياء . وإما استخدمتها غاية فى ذاتها يمتعك سماعها بغض النظر عن دلالاتها الخارجية .

والشعر هو هذه الحالة الثانية . فلئن كانت مادة الشعر كلمات ، إلا أنها كلمات نسقت على نحو يمتع السمع لما فيه من صفات ليس بينها صفة كونها مطابقة للأشياء والحوادث كما هى واقعة فعلا فى دنيانا التى نعيش فيها ، فإذا كان بين الشعر من جهة وأشياء الواقع من جهة أخرى تطابق ، فهو تطابق غير مباشر . وليس هو كالتطابق الذى يكون بين اللغة والأشياء فى أحاديث التفاهم التى نألفها فى حياتنا اليومية الجارية . فإذا قال المتنبى عن نهاره :

فإن نهارى ليلةٌ مُدْلَهِمَّةٌ على مقلة من فقدكم فى غياهب

فلا ينصرف قوله إلى المعانى المباشرة التى تراد بالألفاظ فى أحاديثنا الجارية ، وإلا فنهاره — من حيث الواقع الماثل أمام الأبصار — ليس ليلة ، بل هو نهار . ومقلته ليست فى غياهب بل هى مقلة مغمورة فى ضوء الشمس ، إذن فما الذى أظلم واسود أمام عينيه ؟ إنه ليس العالم الخارجى الواقع ، بل هو نفسه الداخلية التى إن ضاقت رحابها واحلولكت جنباتها ، فهو وحده الذى يحس بهذا الضيق ، وهو وحده الذى يدرك تلك الغياهب المعتمة فيها .

هكذا تحولت مهمة الألفاظ من جانبين ، فلا هى مستخدمة هنا كما أريد لها عند نشأتها الأولى ، وهى أن تكون رموزاً مشيرة إلى أشياء ، بحيث يكون بين الطرفين تطابق تام ، ولا هى مستخدمة ليسمعها سامع غير المتكلم نفسه — أو هكذا حالها فى ظاهر الأمر ، اللهم إلا إذا أظهر لنا التحليل شيئاً آخر — كما سنبين بعد قليل .

قلتها ألف مرة وسأقولها ألف مرة أخرى ، لا أملّ التكرار ولا ألتمس من القارئ المعذرة عنه ، وهى أن واحدية الكلمة الواحدة كثيراً ما تخدع من

لايكون على حذر ، فيظن أن واحدية الكلمة تستتبع بالضرورة واحدية الشيء المشار إليه بتلك الكلمة ، فإذا قلنا كلمة « شعر » — وهي كلمة واحدة — فلابد أن تكون هنالك حقيقة واحدة عن الشعر ، فنأخذ في البحث عنها ، والصواب هو أن الكلمة تنضوى تحتها أسرة بأكملها ، إن كان بين أفرادها شبه يبرر انضواءها تحت تلك الكلمة الواحدة ، فكذلك بين أفرادها من أوجه الخلاف ما يحتم علينا أن نميز بينها فرداً من فرد ، إذا أردنا لأنفسنا دقة في التفكير .

والأسرة الكبيرة التي نطلق عليها كلمة « شعر » هي أسرة أفرادها القصائد التي قالها الشعراء ، والقصيدة الواحدة إن كان لها أخت توأم تطابقها كل المطابقة ، فقدتْ مميزاً من أهم مميزات الشعر — بل مميزات الفن على اختلاف أنواعه — وهو التفرد الذي لا يقبل التكرار ؛ لا في ماض ولا في حاضر ولا مستقبل ، وإذن فتباين أفراد الأسرة هنا أمر محتوم ، وليس هو بالعرض الذي قد يحدث أو لا يحدث دون أن يتأثر الموقف بحدوثه .

فإذا ألقينا على أنفسنا السؤال الذي جعلناه عنوانا لهذا المقال : لمن يتغنى الشاعر بشعره ؟ كان لزاما علينا أن نستدرك مُسرعين : أي شاعر تريد ، وبأية قصيدة من قصائده ؟ إذ لا يكفي أن نحدد الخصيصة الأساسية للكلام حين يكون شعرا ، بأن نقول إنه الكلام الذي لا يراد به الإشارة إلى الواقع كما يقع ، أقول إن ذلك لا يكفي ، بل لابد لنا أن نضيف إليه أوجه التباين التي تجيء على ذلك الأساس المشترك ، كما يتفرع من الجذع الواحد فروع ليس أحدها شبيه أخيه في كل شيء .

فإذا نحن وجهنا بصرنا إلى « أفراد الأسرة » — أعني قصائد الشعر — لكي نجيب عن سؤالنا ، ألفيناها تقدم لنا إجابات ثلاثا على الأقل .

فهنالك القصيدة التي يتحدث بها الشاعر إلى نفسه ، كأنها النجوى ،

وهنالك القصيدة التي يتوجه بها الشاعر إلى سامع أو إلى سامعين ، ثم هنالك الشعر الذى يكون فيه الشاعر لا متكلما ولا سامعا ، إذ يخلق من عنده.متكلما وسامعا ، كما يحدث فى الشعر المسرحى حين يدور الحوار فيه بين شخصين ليس الشاعر نفسه أحدهما .

هذه حالات ثلاث ، الثانية والثالثة منها ليستا محل اختلاف فى الرأى ، لأنهما بحكم الفرض حالتان مقصود بهما آذان تسمع ، فالشعر المسرحى لا تتحقق طبيعته إلا بافتراض جمهور يشهد مسرحا فيسمع ما يقوله الممثلون فى حوارهم ، وكذلك الشعر غير المسرحى الذى يتوجه به الشاعر متعمدا إلى سامع ، كشعر المدح ، وشعر الهجاء ، وكالشعر الذى ينشده صاحبه ليستنهض به شعور سامعيه ، وهكذا ، وأحسب أن هذا الضرب من ضروب الشعر يحتوى على الكثرة الغالبة من الشعر العربى قديمه وحديثه ، وليس بنا حاجة إلى ضرب الأمثلة ، فافتح ما شئت من ديوان ، تجد – فى الأعم الأغلب – شاعرا يخاطب خليفة أو يوجه الخطاب لقومه أو لأعداء قومه .

وإنما الذى يحتاج إلى تحليل هو الشعر الذى يبدو وكأنما صاحبه يخاطب به نفسه ، فعندئذ يحق لنا التساؤل لمن يتغنى الشاعر بمثل هذا الشعر ؟ أيتغنى به لنفسه حقا كما يبدو فى ظاهر أمره ؟

وأول ما يرد على الذهن من هذا القبيل شعر يتغزل به الشاعر فى حبيبته ، فقد يظن للوهلة الأولى أنه شعر غنائى بأدق معنى لهذه الكلمة – والمعنى الدقيق للشعر الغنائى هو أن يكون أمره مقصورا على خواطر الشاعر ومشاعره من حيث هو فرد واحد بذاته . لكن أليس يتضمن الغزل طرفا آخر غير الشاعر المتغزل ؟ ثم أليس يتوجه الشاعر فى هذه الحالة – نظريا على الأقل – إلى حبيبته التى يتغزل فيها ، متمنياً أن تقرأ هذا الشعر الذى قاله فيها أو أن تسمعه ؟ أكان عمر بن أبى ربيعة يخاطب الهواء وهو ينشد :

ليت هنداً أنجزتْنا ما تَعِـدْ / وشفت أنفسنا ممـا تجد
واستبدّتْ مرة واحـدة / إنمـا العاجز من لا يستبد
ولقد قالت لجارات لهـا / ذات يوم وتعرَّتْ تبتّرد
أكمـا ينعتنى تبصرننى / ـ عمركن الله ـ أم لا يقتصد ؟
فتضاحكن وقد قلن لهـا / حسن فى كل عين من تود
حسدا حُمِّلْنه من أجلها / وقديماً كان فى الناس الحسد

كلا ، بل هو يوجه خطابه صريحاً إلى هند . هذا إلى أن الشاعر المتغزل فى حبيبة بعينها ، حين ينشر شعره فى الناس ، فانما يقدم شعره لغة يتخاطب بها سائر المحبين ممن يريدون أن يقولوا ما قاله هو فى حبيبته ، لكن مواهبهم لا تسعفهم ، فيستخدموا موهبته للتعبير عن ذوات أنفسهم .

وإذن فلنترك شعر الغزل ، لنتناول لوناً آخر لا نجد فيه إلا الشاعر برأسه ، فلا حبيب يتودد إليه ، ولا عدو يهجوه ، إنما هنالك فؤاد مفرد ينفس عن مكنونه . ولنضرب لذلك مثلا قصيدة « نفثة » للعقاد .

ظمآنُ ظمآنُ لا صوْبُ الغمام ولا / عذْبُ المدام ولاالأنداءُ تَرويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا / معالم الأرض فى الغَمَّاء تهديني
يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا / نيني ، ولا سحر السُّمَّار يُلهيني
غَصَّانُ غصَّان لا الأوجاع تبليني / ولا الكوارث والأشجان تبكيني

• • •

أسوانُ أسوان لا طبُّ الأساة ولا / سحر الرُّقاة من اللأواء يشفيني
سأمانُ سأمان لا صفو الحياة ولا / عجائب القَدَر المكنون تعنيني
أُصاحبُ الدهر لا قلبٌ فيسعدني / على الزمان ، ولا خِلٌّ فيأسوني
يديكفامْحُ ضنىًيا موتفى كبدى / فلستَ تمحوه إلا حين تمحوني

هذا الشاعر ظمآن لا يرويه شىء ، حيران لا يهديه شىء ، يقظان

لا يلهيه شيء ، غصان لا يبكيه شيء ، أسوان لا يشفيه شيء ، سأمان لا يعينه شيء ، وهو فى حالته هذه وحيد ليس إلى جانبه قلب يسعده ولا صديق يواسيه ، فلم يبق أمامه من سبيل إلا الموت .

أتحدث الشاعر هنا إلى نفسه ؟ نعم ، ولكن حديثه إلى نفسه لا يستنفد عناصر الموقف كلها ، فعندما ثقل العبء على صدره أراد أن يزيحه بهذا الذى نطق به شعراً ، وإلى هنا لم يكن يعنيه أن يكون فى الوجود كله سواه ، فهو يهم بإلقاء الحمل الذى أثقله ، ويلتمس إلى ذلك ما تسعفه به موهبته من وسائل ، غير عابئ أن يتلقاه زيد من الناس أو عمرو . . لكنه ، أما وقد استراح من حمله ، فعندئذ يرد الناس الآخرون إلى خاطره ، فينشر فيهم قصيدته ليقرأها من هو فى مثل حالته فينفس بها عن كربه ، ولينقدها ناقد فيعلم الشاعر من خلال نقده كيف جاءت نفثته .

فالشعر كائنة ما كانت صورته ، يجاوز حدود الشاعر إلى سواه ، وهنا ينشأ سؤال أراه أخطر سؤال وأعوص سؤال فى عالم النقد الأدبى ، وهو : إذا جاوز الشعر قائله إلى سامعه ، أفلا يتضمن هذا أن يكون فى كلماته شحنة منقولة من طرف إلى طرف ؟ وإذا كان هذا هكذا ، أفلا تكون اللغة هنا مقصوداً بها الإشارة إلى ما عداها ؟ فكيف جاز لنا — إذن — فى أول هذا المقال أن نفرق بين طريقتين فى استخدام اللغة ، فى إحداهما تكون اللغة أداة إخبار فلا تكون شعراً ، وفى الأخرى تكون اللغة مقصودة لذاتها فتحقق أهم خصائص الشعر ؟

وينحل هذا الإشكال حين نعلم أن الشعر إذ ينقل شيئاً من قائله إلى سامعه ، فهو لا ينقل خبرا معيناً عن شيء أو عن فرد معين ، بل ينقل حالة من الحالات الخالدة التى ما تنفك تتكرر كأنما هى قانون سرمدى فى الكون وفى الناس من الأزل إلى الأبد ، فإذا كانت قصيدة العقاد السالفة الذكر قد « نقلت » إليك شيئاً ، فليس هو إخبارها بأن شخصا معيناً اسمه

العقاد مرت به حالة ذات يوم ، كان فيها حيران سأمان ، إذ لو كان ذلك قصارى إخبارها ، لما زادت على أى خبر آخر يرويه راوية عن العقاد ، كأن يقول لك إنه رآه فى اليوم الفلانى يأكل شواء فى مطعم عام ، كلا ! ليس هذا هو ما تخبر به القصيدة ، بل إنها لتهيئ لك بهذه اللحظة العابرة التى مرت بواحد من الناس ، عدسة تنظر خلالها إلى ما جبلت عليه الفطرة الإنسانية الحساسة من حيرة وقلق ما دامت حية ، وإنها لحيرة وإنه لقلق لا يزول إلا مع الموت .

حقيقة خالدة ندركها عن طريق موقف جزئى — هذا هو ما يؤديه الشعر ، فألفاظ القصيدة — كما ترى — لا تستخدم للدلالة على معانيها مباشرة ، بل إنك لتقف عندها ، تتملى الصورة الفريدة التى تقيمها أمام بصيرتك ، فتستمتع بها ما شئت وما شاءت لك ، ثم تتركها : فإذا هى قد خلفت وراءها صدى هو صدى هذه الخبرة التى غزرت فى نفسك عن حقائق الوجود .

وقد يقول هنا قائل : أليس العلم يعطينا هو الآخر حقائق خالدة عن جوانب الوجود ، هى هذه القوانين التى نراها فى علوم الفيزياء والكيمياء والحياة وما إليها ؟ فماذا يكون الفرق فى ذلك بين الشعر والعلم ؟ والفرق هو أن العدسة التى يقدمها العلم لترى خلالها ، قوامها صياغة رياضية فيها كم وليس فيها كيف ، وأما عدسة الشعر فصياغة تسوق لك تفصيلات حالة بعينها ، فيها كيف وليس فيها كم . . . وأما بعد ذلك فالعلم والشعر كلاهما ينبئانك عن الحق الذى يدوم ما دام وجود البشر .

فليتغن الشاعر لنفسه أو لغيره : فهو فى كلتا الحالين ينشد للناس أناشيد الحقائق الخالدة .

التجديد في الشعر الحديث

فى الشعر جديد ، ولكن ليس فى الشعر تجديد - ذلك إذا أخذنا كلمة التجديد بمعناها الحرفى ، وهو أن يَحُلَّ الجديدُ محل القديم ، بحيث تزول عن القديم معالم وجوده كلها أو بعضها - هذه هى الفكرة الساذجة التى أعرضها ، ولقد تبدو فكرة واضحة بذاتها لا تحتمل القول بلْه الخلاف والجدل ؛ فمن ذا يزعم أن ظهور المتنبي - مثلا - فى دولة الشعر قد استلزم أن يزول امرؤ القيس ؟ أو كما يتساءل الشاعر روبرت جريفز : « هل استطاعَ شيكسبير أن يُنْقِص شيئا من مكانة تشوسر ؟ » كلا فشأن الشعر كشأن سائر الفنون كلها ، يجيء الجديد ليضاف إلى القديم إضافة الشقيق إلى شقيقه فى الأسرة الواحدة .

نعم إنها لتبدو حقيقة واضحة بذاتها لا تحتمل القول فضلا عن الخلاف والجدل ، لكننا نلاحظ فى تاريخ الفنون - ومنها الشعر - أن أصحاب القديم وأصحاب الجديد يتوهمون دائما أن حياة فريق منهما مرهونة بزوال الآخر ، وأن ميدان الفن لا يتسع لهما معا ، ومن هنا كانت المعارك الأدبية التى ما تنفك قائمة بين الفريقين .

وهنا ينشأ السؤال : ما الذى يدعو إلى استحداث الجديد فى دولة الشعر ؟ والجواب واضح من مهمة الشاعر نفسها ؛ فمهما اختلفتِ الآراء فى طبيعة الشعر ، فأحسب ألا خلاف فى الرأى على هذا الحد الأدنى من الموضوع ، وهو أن الشاعر يتصيد من اللا شعور حقائقَ يحسُّ وجودَها فى ذاته إحساسا غير منطوق فيصوغها لفظا ، لينقلها إلى مجال الشعور الواعى ، وعندئذ يستطيع أن يشاركه فيها من أراد أن يشاركه ؛ أو بعبارة أخرى إن مهمة الشاعر هى تحويل الحقائق الخافية المبهمة من مستوى

اللالفظ إلى مستوى اللفظ ؛ وإذن فكل حقيقة نفسية مما وجد سبيله إلى اللفظ — أى إلى الوعى — لا يعود بها حاجة إلى شاعر جديد يخرجها ؛ لكن تيار الحياة دافق ، فهو أبدا فى تغير وتحول ، ولكل حالة من حالات التغير أصداؤها فى أغوار النفس وثناياها ، يكون إحساس صاحبها بها أول الأمر إحساسا مبهما روّاغا ، لا يكاد يمسك بها حتى تفلت منه ، وهنا تجىء مهمة الشاعر ، ففى مستطاعه — دون سائر الناس — أن يمسك بتلك الظلال المراوغة ، فيقيدّها بقيد من اللفظ المحكم ، فتصبحَ عندئذ منظورة لكل من أراد النظر ؛ وذلك هو الشعر ، وإنما يكون شعرا جديدا لأنه تناول من خاطرات النفس ما لم يكن قد تناول سابقوه ، إذ هو وليد تغيّر فى مجرى الحياة وأحداثها .

ونخلص من هذا إلى مبدأين هامين فى قبول الشعر الجديد : أولها أن يكون قد جاء ليصوغ حالات لم تخرج من قبل إلى عالم الصياغة اللفظية ؛ وثانيهما ألا تكون هنالك وسيلة أخرى غيرُ الشعر لقَيْد تلك الحالات ، الجديدة ؛ إذ أنه لا مُسَوِّغ يُسوِّغ لنا أن نفرض على أنفسنا قيود الصياغة الشعرية ، فى حالات يكفيها النثر .

ولننظر — على سبيل التطبيق — إلى الشعر الجديد فى الآداب العالمية المعاصرة ، وسأقصر حديثى فيه على الأدب الإنجليزى والأمريكى ، الذى أستطيع أن أطالعه وأتابعه ؛ وسنرى أن جديده إنما يجى دائماً ليوسِّع من رقعة الشعر ، بأن يضيف إليها جوانب لم تكن مشمولة فيها ؛ ولنبدأ حديثنا الموجز السريع بالعشرة الأعوام التى أعقبت الحرب العالمية الأولى ؛ فهاهنا نجد زمرة من الشعراء ، على رأسهم إمامان ما يزالان صاحبيْ سلطان على دولة الشعر ، وهما إزرا پاوند ، وتوماس ستيرنز إليوت ؛ فهذان — مع غيرهما من أعلام الأدب عندئذ — خرجوا جميعاً من الحرب ودمارها وكأنما أصابهم الدوار ، وعزَوْها إلى سذاجة الدهماء الذين يسلّمون قيادهم لساسة

الحروب عُمْياً صُماً ؛ فلم يجد الشعراء عندئذ بداً من أن يلوذوا بأبراج
من جلاميد الصخر حصانهً لأنفسهم من ابتذال العوامّ ؛ وتعمدوا أن يجيء
شعرهم على أرفع درجة من الثقافة العريضة الغزيرة ؛ حتى لكأنما مهمة
الشاعر قد أصبحت أن يتحدث الإنسان ، الحاملُ لثقافة الماضي كله ، أن
يتحدث إلى نفسه أو إلى أشباهه من المثقفين ؛ وكان ذلك الاتجاه من الشعراء
بمثابة الدفاع الجاد عن الثقافة الرفيعة وعن تقاليد الحضارة الإنسانية كلها
من ديانات وآداب ونظم اجتماعية وتأملات فلسفية وغيرها ؛ وكيف
يصنعون ذلك ؟ يصنعونه بالإحالات التاريخية التي لا يكاد يخلو منها سطر
واحد من القصيدة ؛ وبديهي أن بناء قصيدة على هذا الأساس الثقافي الذي
يراد له إحياء القيم الحضارية على مدى التاريخ ، أقول إنه من البديهي أن
بناء قصيدة من هذا الطراز لا يجيء عفو ساعته ولا وَحْياً سهلا هيناً يوحَى
به إلى الشاعر دون حاجة منه إلى عناء ؛ بل هو وليد دراسة الأولين
والآخرين ؛ وكذلك قراءة قصيدة كهذه لا تكون والقارئ مسترخٍ يترنم
باللفظ وهو شارد الذهن ، بل إنها لقراءة تحتاج أن يجلس القارئ ومن
حوله المراجع من شتى الصنوف ، بل إن كل ذلك لا يكفي أحياناً فيضطر
الشاعر إلى كتابة الحواشي التي يوضِّح بها إحالاته ؛ وأوضح مثل لهذا الذي
نقوله قصيدة الأرض اليباب لإليوت ، وأناشيد إزرا پاوند ؛ ولسنا بحاجة
إلى القول بأن شعراً غايتُه أن يَحْمل تبعة التاريخ الثقافي كله إذ هو ينظر
إلى الحاضر ، لا يجد أمامه من الجهد فضلة ولا من الوقت فراغاً ليزوّق
اللفظ ويُجَمِّله ، أو ليرصّ المترادفات رصاً ليملأ فراغ الورق : كلا ،
بل إن هؤلاء الشعراء ليجعلونه مبدأ ألا ترد كلمة واحدة بغير ضرورة
تقتضيها ، وأن تكون الكلمات المنتقاة دقيقة المعنى فلا إبهام ولا لَبْس ،
وأن تكون الصورة المرسومة واضحة المعالم متعينة الحدود فريدة التكوين .

واختصاراً فإن الجديد الذي أُضيف بهذا كله إلى دولة الشعر ، هو

أن يكون الشعر حديثَ المتحدث إلى جانب كونه غناءَ المتغنىّ ؛ كان الشعر قبل ذلك يجنح نحو الغناء ، فأرادوا له أن يؤدى مهمة أخرى كذلك ، وهى أن يكون حديث متحدث ؛ وأى متحدث ؟ متحدث من خاصة الخاصة يحدث نفسه أو أنداده من العلْية الممتازة ؛ وما دام حديثاً فلا بد أن يساق فيما يشبه الرواية ، ثم ما دام الحديث مقصوراً على العلْية الفكرية ، فلا بد أن يشحن شحناً بأمارات الاطلاع الواسع والعلم الغزير ؛ إن الشعر هنا لا يُكتب ليُنْشَدَ على جمهور ، بل يُكتب ليدرس فى صمت بين المراجع ؛ إنه صور تُرى وليس نغماً يُسمع ، إنه فن للعين ولم يعد فناً للأذن ؛ ولهذا فلا ضير على الشاعر أن ينتقل من لغة إلى لغة ، ولا بأس فى أن تساق عبارات تتخلل القصيدة من أية لغة من لغات العالَمين قديمهم وحديثهم ، ولا ضير على الشاعر أن ينتقل من ثقافة إلى ثقافة ومن بلد إلى بلد ومن عصر إلى عصر فى القصيدة الواحدة ، لأن التراث الفكرى الإنسانى كلَّه ملْكُ يمينه .

تلك كانت الحال فى العشرينات من هذا القرن — فلما حانت الثلاثينات وجد الشعراء أن أنصار ثقافة الكتب قد غالوا وأسرفوا فى ترفعهم عن الجماهير عمداً ؛ فأرادوا جديداً يُليِّنون به تلك الصخور الناشفة التى أوشكت أن تكون ذهناً خالصاً وصنعة فنية خالصة ، فلماذا لا يتجه الشاعر بشعره إلى سواد الناس ؟ أليست ضواغط السياسة والاقتصاد عندئذ — قبيل نشوب الحرب العالمية الثانية — تحتم على صاحب الحكمة أن يهدى مَنْ هم أمسّ الحاجة إلى هداية ؟ إذن فليكن جزء أساسى من شعر الشعراء ذا طابع اجتماعى ؛ ولعل « أودن » هو أبرزُ من يمثل هذا الاتجاه ؛ فنموذج الشاعر عندئذ لم يعد هو المتعمقَ المتبحرَ المستعلىَ على عامة الناس ، بل هو رجل الدنيا — كما يقولون — الذى يخالط الناس ويحسن الحديث ويَقْوَى على الضحك ، هو الذى يقرأ الصحف اليومية مع الناس وتشغل

بالَه شواغل الناس من سياسة واقتصاد ؛ بل هو الذى يبسِّط الشعر تبسيطاً يصلح به أن يذاع على الناس فى الراديو وخلال أفلام السينما ، هو الذى يوجه اهتمامه — على حد تعبير أودن — إلى الإنسان الرأسى لا إلى الإنسان الأفقى ، قاصداً بالإنسان الرأسى أحياء الناس الذين يسعون فى الأرض ، وبالأفقى أسلافهم من الموتى الراقدين فى الأجداث ؛ ولقد تسلطت على شعراء تلك الفترة فكرةُ أن يكونوا أصحاب شعر حديث ، إلى الحدّ الذى حدا بهم أن يختاروا صور التشبيه والاستعارة من آلات الصناعة وغيرها مما يميز حضارة العصر ؛ وإنه لما يستحق الذكر هنا أن تلك الجماعة من الشعراء إذ تعمدت أن يجيء مضمون الشعر اجتماعياً ومتمشياً مع شواغل الحاضر ، أصرّت على أن تكون القوالب المستخدمة هى القوالب التقليدية كالسونيت والدوبيت .

لكن الحرب العالمية الثانية أعلنت سنة ١٩٣٩ ، وإذن فيا خيبة رجاء من بذل الجهد فى إصلاح الجماهير ؛ ألم يكن شعراء العشرينات على حق فى استعلائهم بالفن الشعرى وصيانته من هذا الابتذال ؟ لكن لماذا يكون الخيار منحصراً فى هذين الطرفين : فإما تعمقُ الشاعر فى الثقافة المكسوبة تعمقاً يمتص عصارة نفسه ؛ وإما أن يفتح النوافذ على مصاريعها ليُسْمِع عامة الناس ؟ أليس هناك موقف ثالث ، وهو أن يُحَدِّث الشاعر نفسَه ، لا حديث الكتب والمراجع ، بل حديث المتغنِّى باللفظ كأنما اختار كل حَرْفٍ من كل كلمة فى قصيدته ليترنم به ؟ إن الجماعة البشرية إذا كانت قد رضيت لنفسها هذه الحروب الفاتكة ، وهذه الضروب المختلفة من طغيان الحكم وافتئات الساسة ، وهذه القنابل التى نزلت منها واحدة على هيروشيما وأخرى على ناجازاكى ، فسحقت الناس بمئات الألوف سحقاً فى مثل اللمح بالبصر ، أقول إن الجماعة البشرية إذا كانت هذه طبيعتها ، فَتَبّاً لشاعر يُهدر فنه من أجلها ، وليكن غناؤه لنفسه ؛ — تلك كانت

الروحَ السائدةَ بين شعراء الأربعينات ، ويمثلهم ديلان توماس ، الذى كأنه عاش من شعره فى مقصورة من لفظ منغَّم ، وكأنما ليس وراء هذا اللفظ عالمٌ فيه ناس وفيه أحداث .

وهكذا كان شعر العشرينات خطاب مثقف لمثقف ، وشعر الثلاثينات خطاب رجل اجتماعى إلى المجتمع ، وشعر الأربعينات خطاب منفعل بوجدانه إلى ذات نفسه ؛ وإنه لتقسيم يذكّرنى من بعض الوجوه بأطوار ثلاثة مر بها شعرنا العربى الحديث ، مع اختلاف فى الترتيب الزمنى ؛ فشعر العشرينات الغزير بثقافته يقابله عندنا شعر العقاد وشكرى ، وشعر الثلاثينات الاجتماعى يقابله عندنا شعر شوقى وحافظ ، وشعر الأربعينات المنفعل بالوجدان الذاتى يقابله عندنا شعر جماعة أبولو ؟ فى كل خطوة من هذه الخطوات — عندهم وعندنا — جديد ، لكنه لا يمحو القديم ولا يزيله ، بل يضاف إليه خلقاً جديداً .

ثم جاءت الخمسينات من هذا القرن فشهدنا فى الشعر الغربى — وأوشكتُ أن أضيف إليه الشعر العربى كذلك لولا أنه ليس جزءاً من موضوع هذا الحديث — شهدنا فى الشعر الغربى شيئاً عجباً إذ شهدنا بين الشعراء إحساساً عميقاً بقلّة غناء الشعر فى حياة الأفراد وحياة الجماعات على السواء ؛ لقد أصبح الشاعر يتشكك فى قيمة نفسه ، فجعل قسطا من شعره ينصرف إلى الشعر ذاته ؛ أفيكون هذا القلق من الشعراء فرعا عن قلق عام يملأ نفوس الناس أجمعين عن الحضارة الإنسانية كلها ؛ إن شباب الشعراء فى أمريكا وفى انجلترا اليوم يحسون كما لو كانت المدينة عبئاً ثقيلا لا يستحق أن تُبْهَظَ بحمله العواتق ؛ إنها قيد يغلّ الأعناق ، إنها بدل أن تساعد الطبيعة البشرية على التفتح والازدهار قد خنقتها خنقاً وطمستها فى نظمها المعقدة طمساً ؛ أليست هى حضارةٌ انتهتْ بنا إلى العلم الذى هو عقل صرفٌ فأنسانا هذا العلمُ أن حقيقة الحياة فى

أعمق أعماقها هى أنها حياة غريزية لا عاقلة ؟ إنها حياة أجدر أن تعاش بالوجدان الفطرى لا أن تُعْرَفَ بالمنطق الفكرى ، ولهذا كله ترى هؤلاء الأدباء الشبان — ويسمون أنفسهم فى أمريكا بالكوامر وفى انجلترا بالشباب الغاضب — تراهم يتنكرون لتراث الحضارة بأجمعه ، ومن ذلك التراث المرفوض قواعدُ الشعر نفسها ، فمن ذا يعبأ كيف صاغ الأسلاف شعرهم ، فإلى الجحيم بهم وبشعرهم وبحضارتهم الفاسدة كلها ؛ وإذا كان الشعراء لا يعرفون لفنهم كرامة ولا يرون له نفعاً وقيمة ، فما أجدر أن يكون هذا هو رأى الناس فيهم ؛ وإذن فلا غرابة أن زُحْزِحَ الشاعر من مكان القيادة الذى احتله فى شتى مراحل التاريخ الماضى ، زُحْزِحَ إلى هامش الحياة وإلى نفاية المجتمع ، هذا لا يمنع — بطبيعة الحال — قيام أفذاذ من أمثال روبرت فروست — شيخ الشعراء فى أمريكا — الذى يكتب عن إقليمه الريفى كما يكتب الابن البار عن أمه الحنون أو الصديق عن صديقه الحميم ، محترماً فنه وقواعد فنه ، قائلا إن من يتنكر لها لَهُوَ كمن يريد أن يلعب التنس بغير شبكة تقام فى أرض الملعب .

وكانت الصيحة الجديدة فى عالم النقد الأدبى بالنسبة إلى الشعر ، هى ضرورة أن يعاد النظر فى طبيعته وفى مداه إعادة تبـدأ من الجذور ؛ فلماذا تكون كلمة « شعر » اسما لا يتصرف إلا على ما قد ألِفَه الناس من كلام منظوم موزون على الأوجه التى نعرفها ؟ إن ذلك تضييق للمعنى بغير موجب . ولو تشبثنا به كان لزاما علينا أن نعترف بأن شعر هذا العصر الراهن أعجز من أن يحمل على عاتقه تبعة التعبير عن عصره المعقد المليء بالنوازع والاتجاهات ؛ لكن أمامنا مخرجا من الحرج ، وهو أن ندخل فى دولة الشعر لونا جديدا هو القصة التى لا تكون قصة فحسب . بل تكون شعرا كذلك ، وخير مثل لذلك قصص جيمس جويس وخصوصا قصة فنجانز ويك ؟ إن ملاحم عصرنا — هكذا يقول إدمند ولسن —

التى توازى ملاحم هومر وفرچيل ودانتى هى قصص بعض كبار كتّابها من أمثال فلوبير ؛ إن قصة فنجانز ويك قصيدة كبرى ، وكذلك قال الشاعر أودن عن قصة يوليسيز إنها أدنى إلى أن تكون قصيدة منها إلى أن تكون قصة .

ويقول فى ذلك الناقد المعاصر ستيفن سپندر : إن أملنا ليخيب حين ننظر إلى الحياة الواقعة فى ناحية ثم إلى دواوين الشعراء فى ناحية أخرى ، لأننا عندئذ نرى كم هى فقيرة تلك الدواوين فى مجاوبتها لخضم الحياة ؛ فقد اتسعت الحياة وعمقت حتى لم يعد فى وسع شاعر أن يمتص رحيقها فى خبرته الشعرية إذا هو قصر نفسه على قصائد الشعر فى صورتها التقليدية ، وإذن فلا بد من جديد يضاف إلى رقعة الشعر ، وهذا الجديد المطلوب رأى هؤلاء النقاد هو أن يتسع معنى الشعر ليشمل هذا الضرب من القصة الذى ذكرناه ، ولعلنا نقرّب الفكرة إلى أذهاننا لو قلنا إن مقامات الهمذانى والحريرى – مثلا – يمكن النظر إليها على أنها من قصائد الشعر بمعنى جديد لهذه الكلمة اولا ؛أن الفاعلية الأدبية فى المقامات تنصبّ على مستوى الوعى وفاعلية الشعر مفروض فيها أن تغوص إلى ما دون ذلك من أغوار اللاشعور .

هذا ما تأخذ به اليوم طائفة من النقاد وهو على كل حال رأى لم يستقر بعد ، ولعلنا نزداد فهما لهذه الوجهة من النظر لو تذكرنا لها نظيرا فى تاريخ الأدب العربى ، وذلك حين اتسع معنى كلمة « أدب » فى العصور المتأخرة عنه فى العصر الجاهلى بحيث اندرجت فى مقولته أشياء لم تكن من قبل تندرج فيها ، بل لم تكن من قبل موجودة ، كالسيرة ، والرحلات ، والقصص وغيرها ؛ وعلى كل حال ، فأحسب أن لو تحققت للشعر هذه التوسعة الجديدة الجريئة ، لانفسح أمامه مجال القول انفساحا ، ربما أعاد إليه مرة أخرى مكان الريادة من دنيا الثقافة .

ما الجديد في الشعر الجديد ؟

فى هذه الحركة الدائرة رحاها اليوم بين « جديد » الشعر و « قديمه » كثيرا ما أسائل نفسى — بحكم مزاجى الفلسفى الذى ينزع نحو التحليل — أسائل نفسى : ترى هل تحمل هاتان اللفظتان معنى واحدا بعينه عند المعتركين جميعا ؟ ماذا عسى أن يكون معنى « جديد » أو « حديث » عند من ينادون بضرورة أن يكون الشعر « جديدا » وعند من يردون عليهم بأنه لامناص لهذا « الجديد » من أن يلتزم أسس القديم الذى قد جرى به التقليد ؟

إننى بهذه الكلمة القصيرة أحاول أن أوضح الأمر لنفسى ، فإذا اشترك معى القارئ فى النتائج التى أصل إليها كان ذلك خيرا ، وإلا فلا حيلة لى فى عناده إلا أن يردنى بتوضيح من عنده أشد نصوعا وأجلى ظهورا ؛ وأول ما يدور فى خاطرى فى تحديد « الجديد » هو أن شعر العصر هو المتمثل فى شعراء العصر ، هذا بديهى . لأن الشعر ليس سحابة معلقة فى الفضاء بغير شاعر من لحم ودم يرتكز على كتفيه ؛ فالشعر الجديد فى مصر اليوم — مثلا — هو ما نراه فى دواوين شعرائنا المعاصرين « جميعا » — من يجرى منهم على سنة العرف ومن يخرج على تلك السنة على حد سواء ؛ لأن الفريقين معاً يؤلفان شعر عصرنا ؛ ولو أخذنا « الجديد » بهذا المعنى الزمنى الذى يقطع مجرى التاريخ مقطعا أفقيا ، لنظرنا إلى شعرائنا كافة على أنهم — بالتعاون — يعبرون عن روح العصر ، فحتى أشدهم التزاما للقديم ، يعبر عن روح العصر ، لأنه هو نفسه دليل مجسد على أن آثار القديم مازالت « جديدة » ، شأنها فى عصرها شأن كل « جديد » مستحدث ظهر لتوه ولم يكن بالأمس قائما ، فهأنذا كائن عضوى ذو عينين وأذنين ، وأمسك بين أصابعى قلما من طراز معين وأكتب هذه الصفحات بأحرف عربية ، هذا

أنا ، الآن ، بكل هذه التفصيلات متشابكة ، أفيجوز أن تتصارع هذه الأجزاء المتشابكة التى تكون حقيقتى « الآن » فيقول « القلم » — مثلا — للعينين : أين أنتما منى ، فأنتما « قديمان » قدم التطور البيولوجى الذى أنشأكما ، أما أنا « فجديد » أخرجتنى المصانع منذ لحظة قريبة ! كلا لأن العينين قديمتان جديدتان معا ، لأنهما لا تزالان تؤديان المهمة نفسها فلا يمنع قدمهما أن تكونا بنفس « الجدة » التى للقلم لأنهما والقلم معا خيوط من حقيقة راهنة ، هى كتابة هذه الأسطر التى أكتبها الآن ، كلا وليس بى حاجة أن أبتكر أحرفا جديدة لكى أكون كاتبا جديدا فالقديم هنا أيضا هو قديم جديد معا .

بهذا المعنى الأفقى يتساوى شعراؤنا « جدة » فى التعبير عن عصرنا ، فلا فرق بين « على الجندى » و « صلاح عبد الصبور » و « محمود حسن إسماعيل » و « صالح جودت » لا فرق بينهم فكل يعبر عن عصره حين يعبر عن نفسه لأنه أحد أبناء العصر ، سواء اشتد التزام القواعد التقليدية كما هى الحال مع « على الجندى » أو خف هذا الالتزام كما هى الحال مع « صلاح عبد الصبور » أو وقف موقفا وسطا كما هى الحال مع « محمود حسن إسماعيل » و « صالح جودت » — وليس الوسط هنا وسطا فى التزام قواعد الشكل ، ولكنه وسط فى التزام الموضوع — وهناك من شعرائنا المعاصرين أيضاً من يقف موقفا وسطا فى الشكل فهو آنا ملتزم وآنا غير ملتزم .

لكن لا ، فهذا تفسير « للجديد » لا يشفى غليلا لأننى أول من يحس أنه يتغاضى عن جانب هام فى معنى « الجدة » فلا يكفى أن يكون الفرد المعين قائما بيننا ، يتنفس هواءنا ويمشى على أرضنا ويشاركنا الطعام والشراب ، لكى نقول عنه إنه كأى فرد آخر من حيث مشاركته لروح عصره ، فكم من رجل يعيش معنا بظاهره ، وباطنه مع عصر آخر يختاره

من العصور السوالف ، فهذا يعجبه العصر الجاهلى فيقف عنده بروحه ، وذلك يعجبه عصر بنى أمية أو عصر بنى العباس فيرتد إليه بمثله العليا ، وهلم جرا ، وإنما « العصرى » بأوفى معانى الكلمة هو من شرب القيم السائدة فى عصره دون أى عصر آخر ، بحيث لو ارتد بمعجزة إلى عصر سابق أو لاحق ، لأحس بالغربة الشديدة التى يؤثر عليها العدم ، كما حدث لأهل الكهف فى مسرحية « توفيق الحكيم » ، والأمر بعد ذلك يحتاج إلى تحليل طويل عريض عميق يظهر لنا العناصر التى منها يتألف العصر ، بحيث يتاح لنا أن نقول فى اطمئنان وثقة إن هذا الشاعر قد تمثل هذه العناصر ، ولم يتمثلها ذلك الشاعر ، فالأول هو وحده « الجديد » وأما الثانى فإما أن يكون « قديما » أو يكون « مستقبليا » سابقا لعصره ! نعم ، ففى أوروبا وأمريكا اليوم من لا يرضى لنفسه أن يكون « جديدا » فقط : ينحصر وجه الاختلاف عنده فى أنه مختلف عن الماضى ، ويريد لنفسه أن يختلف عن الحاضر أيضاً ، فيسبق عصره بأن يمد بصره إلى مستقبل لم يظهر بعد فى الوجود الواقع .

هذا هو المعنى الذى أحسب أنصار الجديد فى المعركة القائمة يقصدون إليه ، فهم يريدون أن يقولوا إن عناصر الحاضر – وقد تكون عناصر المستقبل المأمول أيضاً – تتمثل فيهم وحدهم ، ولا تتمثل فى سواهم واذن فسواهم تقليديون يحافظون على القديم ، وأما هم فنبات جديد أنبتته تربة جديدة ، فماذا يا ترى هى تلك العناصر – على وجه الدقة – التى يراها الجدد متمثلة فى شعرهم تمثيلا يجيز لهم أن يكونوا وحدهم جديرين أن ينعتوا بالجدة والحداثة ؟ أو فلنعكس السؤال ونقول : ماذا فى شعرهم – وليس فى شعر سواهم – مما يساير العناصر المميزة لعصرنا ؟ فربما كانت هذه الصورة الثانية للسؤال أيسر تناولا ، لأننا عندئذ لا نبدأ بتحليل مميزات العصر ثم ننقل العين إلى الشعر الجديد لنرى إن كانت تلك المميزات كائنة

فيه أو لم تكن ، بل نبدأ بتحليل مميزات الشعر الجديد ثم ننقل العين إلى مميزات عصرنا لنرى إن كانت تلك المميزات قد جاءت صدى لهذه ، وتحليل الشعر أيسر علينا – فيما أظن – من تحليل الحضارة المعاصرة كلها .

ولا نريد أن نتكلم كلاما فى الهواء ، بل نريد أن نجيب عن سؤالنا والدواوين بين أيدينا ، فنضع – مثلا – ديوان « صلاح عبد الصبور » وإلى جانبه ديوان محمود عماد أو ديوان محمود حسن إسماعيل ثم نسأل : ماذا هناك وليس هنا ؟ لو كان كل الفرق بينهما هو فرق فى الخبرة الشعورية لما كان هذا الفرق مسوغا أن يكون الأول جديدا والثانى قديما لأنه إذا لم يتفرد « كل » شاعر بخبرته الشعورية لما استحق أن يكون شاعرا على الإطلاق ، ودع عنك أن يوصف بكونه جديدا أو قديما ، نعم إن « نمطا » معينا من الخبرة يسود فى عصر دون عصر ، فقد يسود التفاؤل عصرا والتشاؤم عصرا آخر ، أو قد يسود القلق النفسى عصرا والطمأنينة عصرا آخر ، وربما قال القائلون إن الخبرة الشعورية فى ديوان « عبد الصبور » أقرب إلى « نمط » الخبرة العصرية من زميله ، فهل هذا صحيح ؟ ليقل لى من شاء ما هى « القيم » الإنسانية الأساسية التى جسدها « عبد الصبور » فى شعره وأفلتت من شعر « محمود حسن إسماعيل » ؟ – رجائى من القارئ ألا يفهمنى على أننى أهاجم هناك وأدافع هنا ، لأننى أريد أن « أفهم » ولا أقصد إلى هجوم أو دفاع – أهى « الحرية » و « التحرر » ؟ إذا كان ذلك كذلك فإنى أزعم أن هذه القيمة الإنسانية طابع يميز كل آثارنا الأدبية المعاصرة شعرا ونثرا ، فلقد تقاسمناها فيما بيننا ، ولم ينفرد بها واحد دون آخر ؛ أهى « الثورة » ؟ لكن الثورة حد ذاتها لا ترفع ثائرا على القيم « الإنسانية » ليرتد بنا إلى حيوان أعجم وعندئذ يكون « الجديد » المزعوم هو أقدم قديم عرفه تاريخ الحياة على وجه الأرض ، على كل حال إننى أصرح بأننى عاجز عن رؤية المميز « الشعورى » الذى من أجله كان الجديد المزعوم فى الشعر جديدا .

لكن الذى لا تخطئه العين هو الاختلاف فى « الشكل » فى « القالب » فى « الإطار » ؛ فهاهنا — إذن — يجب أن يكون النقاش ، « فالجديد » يتميز بتخففه من الالتزام الشكلى ، فهو إن حافظ على شيء من الوزن ، فهو لا يريد أن يلتزم القافية ، فمهما يقل الشعراء الجدد ومهما يقسموا بالله العظيم (كما أقسم صلاح عبد الصبور فى إحدى مقالاته ، بل إنه قد جعل هذا القسم عنوانا لمقاله) أقول إنهم مهما أقسموا بالله العظيم أنهم ينظمون شعرا « موزونا » فلا أظنهم ينكرون أن مدى التزامهم أقل من مدى التزام الشاعر الذى يحافظ على عمود الشعر الموروث .

وهاهنا أقول إنه إذا كان هذا التخفف من العناية بالشكل هو السمة المميزة للشعر الجديد (لاحظ أن هذه جملة شرطية ، فإذا أجاب منهم مجيب بأن هذا التخفف من العناية بالشكل ليس هو السمة المميزة للشعر الجديد ، لم يعد بينى وبينهم نقاش) أقول إنه إذا كان هـــذا التخفف هو السمة المميزة ، إذن فما يسمى « بالجديد » هو محاولة أريد بها أن تكون شعراً لكنها لم تبلغ أن تحقق لنفسها ما أرادت ؛ والفرق عندئذ لا يكون فرقاً بين شعر « جديد » وشعر « قديم » بل يصبح الفرق فرقاً بين الشعر وما ليس بشعر على الاطلاق ، لأن الذى يميز الفن فى شتى صنوفه هو « الشكل » الذى صب فيه موضوع ما ، ولو انهار الشكل لم يعد الفن فناً حتى وإن بقى الموضوع كله بحذافيره لم ينقص شيئاً ، هذه مسلمة يستحيل بغيرها أن نمضى فى المناقشة خطوة واحدة ، وليس الشعر بدعاً بين الفنون فى هذا ، فالموسيقى مادتها الصوت ، لكن هذا الصوت لا بد أن يساق فى ترتيب معلوم ، والتصوير مادته الضوء (أى اللون) لكن درجات الضوء لا بد أن توضع على اللوحة فى ترتيب معلوم ، والنحت مادته الحجر على اختلاف صنوفه ، لكن هذا الحجر لا بد أن يصاغ فى شكل معلوم ، والقصة مادتها أشخاص تتفاعل ، لكن كل شخص منها لا بد أن تنظم أحداث حياته تنظيما

يخرج الصورة واضحة ، فهل نقول بدعاً إذا قلنا إن الشعر مادته اللفظ من حيث هو نغم (لأن اللفظ من حيث هو رمز دال فقط قد يكون مادة فن آخر غير الشعر) فلا بد أن يساق هذا اللفظ سياقاً يحقق النغم المطلوب .

ويستحيل علينا أن نقول عن قصيدة إنها قد حققت شكلا ما فى ترتيب كلماتها ، الا إذا كان فى وسعنا أن نستخرج « قاعدة » يمكن وصفها للآخرين بحيث إذا أراد واحد من هؤلاء الآخرين أن يسير على « القاعدة » نفسها استطاع ذلك ، فهل يستطيع شاعر من أصحاب الشعر الجديد أن يدلنا على « القاعدة » النظرية فى أية قصيدة من قصائده ؟ يقولون أحياناً إن القاعدة الجديدة هى جعل الوحدة الوزنية هى التفعيلة الواحدة ، وبهذا يكون السطر أو القصيدة تكرارا لهذه التفعيلة ، لكن أليس فى الأوزان التقليدية ما يكرر التفعيلة الواحدة ؟ نعم فيها ذلك ، ثم يضاف إلى ذلك أوزان أخرى ، فهل نسمى الاكتفاء « ببعض » ما هو قائم فعلا تجديدا ؟ إن تنوع الأوزان إنما جاء ليقابل تنوعا فى الحالات النفسية ، ولو كان الشاعر دائما على حالة نفسية واحدة لما تعددت الأنغام والأوزان التى يريدها الشاعر ،فافرض أن عدد حالاتى النفسية هو عشرون ، أعددت لكل حالة منها وزنا يناسبها ، أتكون أنت مجددا إذا قلت لى : لا بل إن عندى حالة واحدة فقط هى التى تعاودنى ، ولذلك سأكتفى من أبحرك هذه العشرين ببحر واحد ؟ إنه لو كان هذا تجديدا ، لكان الفقير الذى يكفيه جزء يسير من ثروة الغنى مجددا ، لأنه اكتفى بالبعض دون الكل .

لو كان الشكل قليل القيمة إلى كل هذا الحد لما خسر الشعر شيئاً حين يترجم من لغة إلى لغة أخرى أو حين تنثر قصيدة إلى نفس اللغة التى نظمت فيها ، لأن ما يخسره الشعر بالترجمة أو بالنثر هو هذا وحده : هو الشكل ، ولست أدرى ماذا يكون الشكل إن لم يكن ترتيب الكلمات على نسق معلوم بحيث يحقق نغما ، فإذا احتاج هذا النغم إلى رابطة تربطه فى أجزاء

القصيدة لجأت إلى القافية واخترت لهذه القافية نفسها ترتيبا يحقق لى ما أردته منها ، وهو ربط الوحدة النغمية فى القصيدة .

وإذا اتفقنا على أن الشكل أمر حيوى فى الشعر – بل وفى كل فن آخر – بقى أن أقول كلمة أخيرة ، وهى أن مراعاة الشكل تقتضى أن أختار له مادة ذات صلابة وعناد ، حتى يكون « للصياغة » معنى ومغزى ، لماذا ينحت المثال تمثاله من المرمر أو الجرانيت ولا ينحته من الطين أو من الخزف ؟ الجواب هو أنه بمقدار صلابة المادة التى يتناولها الفنان تكون مهارته الفنية فى تطويعها والإمساك بزمامها ، عظمة الشعر الجاهلى هى

صلابة مادته ، وحتى حين يبدو اللفظ منسابا فى سلاسة فالبراعة تكون فى سيطرة الشاعر على مادة منزلقة رواغة ، فسيطرة الفنان على مادة فنه – إذ هو يصوغ تلك المادة فى شكلها الذى اختاره لها – شرط جوهرى لا أرى منه بدا ، وقد يقال بعد ذلك – دون أن يتغير الشرط – إن براعة الفنان هى فى أن يخفى جهده المبذول فى فرض تلك السيطرة على مادته المشكلة . . فهل يدعى شاعر من « الجدد » أن فى مادته اللفظية مثل هذا العناد الذى يقتضيه المغالبة والتغلب ؟ كلا ، فالبناء من قش ، فقل ماشئت فى محتواه ، لكن تهافت البناء يقضى بحرمانه من الدخول فى دولة الفن الخالد .

ما هكذا الناس في بلادي

لو سئل أنصار « الشعر الحديث » فى الإقليم المصرى : من هو شاعركم الأول ؟ لأجابوا — فيما أرجح — هو صلاح عبد الصبور ؟ ولو سئل صلاح : ما ديوانك ؟ لأجاب : هو ديوان « الناس فى بلادى » ، وعنوان الديوان هو نفسه عنوان لإحدى قصائده ، فلا بد أن تكون هذه القصيدة أثيرة عند الشاعر ، فإذا أراد ناقد أن يختار قصيدة واحدة من قصائد هذا الديوان ، لما كان فى اختياره لهذه القصيدة خطأ ولا إجحاف .

أقبلت على هذه القصيدة إقبال قارئ مستسلم خاشع للقطعة الفنية الماثلة أمام بصره ، يحترم فيها كل كلمة من كل سطر ، فينظر إلى الكلمة الواحدة نظرة تحيط بها من شمائلها وأيمانها ، وتغوص فيها إلى القلب والصميم ، ثم تتعقب الخيوط الواصلة بينها وبين سائر أخواتها ، ناسجة منها جميعا نسجا أراد له ناسجه أن يجيء محكم الروابط بين اللحمة والسدى .

وقوام القصيدة ثلاثة أجزاء : أولها من ثمانية أسطر قدم فيه الشاعر صورة عامه للناس فى بلاده : من أى صنف هم ، وثانيها من خمسة وعشرين سطرا ، جسد الشاعر فيها أبناء بلده فى فرد واحد منهم هو « عمى مصطفى » ، وثالثها من اثنى عشرسطرا أبرز فيها الشاعر حبل الحياة الموصول فى بلاده ، فتعقب عمه مصطفى إلى حفيد من أحفاده ليرى أى الثمار قد أنتجت تلك البذور . وغنى عن البيان أن الشاعر لم يلتزم من قواعد الشعر الموروثة شيئا إلا « وحدة التفعيلة » يضع منها فى كل سطر أى عدد شاء .

ولو ناقشت الشاعر فى التزام القواعد الموروثة أو عدم التزامها ، لخرجت به من حصنه لأحاربه فى الفضاء المكشوف ، وربما كان فى ذلك غبن عليه ، فلنترك — إذن — هذا الجانب الآن من جوانب الموضوع . لنلتقى بالشاعر حيث يريدنا أن نلتقى به ، فنواجه الخبرة الحية ، التى أخرجها

من أعماق نفسه عن الناس فى بلاده ، بغض النظر عن القالب الذى تستوى فيه تلك الخبرة .

١ ــ الناس كما يراهم الشاعر فى بلاده « جارحون كالصقور » ــ ليسوا هم كالعقبان جارحين فى شرف ونبل ، بل هم كالصقور يخطفون خطفا فى خسة وغدر ، قد تأخذهم النشوة فيغنون ، لكن أى غناء؟ غناء « كرجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر » ، غناء بارد برودة الشتاء ، مرتجف رجفة الخائف ، يهز الأطراف الظاهرة ولا ينبعث من القلب ، فهو غناء كالنواح ، لأن ريح الشتاء فى أطراف الشجر تنوح ولا تغنى ، لكنه نواح لا يستدر العطف بل يفزع ويخيف ، والناس فى بلاد الشاعر قد يضحكون ، لكن « ضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب » فهو ــ إذن ــ ضحك متأجج بالحقد الذى يأكل قلب صاحبه أكلا ، والناس فى بلاد الشاعر قد يهمون بالحركة ، لكن خطاهم سرعان ما « تسوخ فى التراب » لأنهم بطاء ثقال غلاظ ، وحتى إذا ساروا فإلى أى شىء يسيرون؟ يسيرون للقتل والسرقة ، وإذا جلسوا فلأى شىء يجلسون ؟ يجلسون للشراب فيشربون ويحششون .

هكذا الناس فى بلاد الشاعر طغمة من الأبالسة والشياطين : يفتكون ويرجفون ويحقدون ويقتلون ويسرقون ويشربون ويحششون ، وهى صورة تهول الشاعر فيستدرك : « لكنهم بشر وطيبون حين يملكون قبضتى نقود » . . فهم ــ برغم كل ما سلف عنهم من صفات ــ بشر ! لهم ما للبشر من قلوب طيبة ، على شريطة أن تمتلئ القبضتان بالنقود ، اسمعوا وعوا ، أيها القراء ، وإذا وعيتم فانتفعوا . . إن قبضة واحدة من النقود لا تكفى ثمنا لطيبة القلب الإنسانى ، فإذا أردتم للصقر الجارح أن ينقلب إنسانا ، إذا أردتم لصاحب القلب المتجمد كصقيع الشتاء أن يدفأ بالعواطف الشريفة إذا أردتم لمن يغنى غناء كفحيح الأفاعى ولمن يضحك ضحكات تستعر بحقد الشياطين أن يكون إنسانا طيب القلب ، فعليكم بقبضتين من نقود ، فقبضة واحدة بيد واحدة تترك اليد الأخرى طليقة ؛ واليد الطليقة لا تعرف

ولا ترسم ولا تكتب . . إنها تفتك فتك الصقور الجوارح ، ومن يجعل للفضيلة ثمنها عداً ونقداً ، كان من حقه ألا يؤمن بالقدر ، لكن شاعرنا يختم مقطوعته الأولى عن الناس فى بلاده ، بأنهم « مؤمنون بالقدر » .

ولولا هذه الفلتة الشاذة التى أحدثت قلقلة فى الصورة ، لكان الجزء الأول من القصيدة قوياً فى طاقته الشعرية – إذ ليس المعيار الخلقى من شأننا الآن – فحسب الشاعر أن يكون هذا هو شعوره إزاء الناس فى بلاده ، ولقد عبر عن شعوره ذاك تعبير شاعر يعرف كيف يتكلم بلغة الصور المجسدة ، وهى لغة الشعر بمعناه الصحيح .

٢ – وينتقل بنا الشاعر من الصورة العامة التى رسمها للناس فى بلاده إلى صورة خاصة يخص بها فرداً واحداً من هؤلاء الناس ، وهذه علامة دالة على شاعريته ، إذ الشعر فى صميمه يخصص ولا يعمم ، ويجسد ولا يجرد ، وكيف يكون التخصيص والتجسيد حين يكون موضوع الحديث هو الناس ، إلا أن ينصب الحديث على فرد واحد وفى حالة معينة من حالاته ؟

وهذا ما صنعه الشاعر هنا . فيبدأ مقطوعته الثانية بقوله « وعند باب قريتى يجلس عمى مصطفى » – ولماذا عند الباب ؟ ليكون بمثابة السطر الأول من قريته ، ليجلس وسطا بين الحقل والدار ، ففى الحقل عمل وفى الدار نوم ، فلا ساعات العمل الجاد بصالحة للتأمل فى عبرة الحياة ، ولا رقدة النعاس الثقيل بمسعفة ، إذن فليجلس عمى مصطفى عند « باب القرية » يقطع الطريق على أبناء الحقول بعد فراغهم من العمل وقبل إيوائهم إلى المخادع . . ومتى يجلس عمى مصطفى جلسته تلك ؟ بطبيعة الحال لا بد أن تكون تلك الجلسة ساعة الغروب ، لأنها ساعة الرواح والعودة « فهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء » . . . ومن أى نوع من الرجال يا ترى يكون عمى مصطفى ؟ إنه – كما يقول الشاعر – « يحب المصطفى » أى أنه قد ملأ

الورع قلبه فاستغرق فى حب نبيه الكريم ، وحتى اسمه « مصطفى » لم يجئ كما اتفق ، بل إنه اسم مقصود على مسماه ، كأنه وصف يصف لا اسم يسمى ، وإلا لما تلاحق فى ذهن الشاعر اسمه واسم المصطفى فى السطرين الأول والثانى ، كأنما يريد أن يحدد لقارئه أبرز نواحى الشخصية التى اختارها ليبرز فيها خصائص الناس فى بلاده .

لكن يا لها من نقلة من النقيض إلى النقيض ! فكيف يكون هذا التقى الورع الطيب القلب نموذجاً لجماعة طابعها الخطف والسرقة والقتل والإغراق فى الخمر ، وطابعها كذلك تحجر القلب ، وبرودة العاطفة ، والغل والحقد ؟ أيكون عمى مصطفى قد ملأ قبضتيه بنقود الفلاحين ثمناً للحكايات التى يحكيها لهم من عبر الحياة ، فكان للنقود أثرها السحرى فى تحويل قلبه من الغلظة إلى الرقة كما كان أكسير الكيمويين الأقدمين يحول النحاس ذهباً ؟ الله أعلم والشاعر .

يجلس عمى مصطفى جلسته تلك « وحوله الرجال واجون ، يحكى لهم حكاية . . . تجربة الحياة ، حكاية تثير فى النفوس لوعة العدم ، وتجعل الرجال ينشجون ، ويطرقون ، يحدقون فى السكون ، فى لجة الرعب العميق والفراغ والسكون » .

ما هذه الحكاية يا ترى التى تثير فى الفلاحين المكدودين بعد نهار كله عمل شاق مجهد ، وما زال الطين يملأ الأكف والأقدام — تثير فيهم هذه اللوعة كلها ، حتى لينشجون ويطرقون ويفزعون هولا ورعبا ؟ . . . هنا يصمت الشاعر ليترك الحديث لصاحب الحديث فيفتح شولتين ليأخذ عمى مصطفى فى الرواية بصوته . . أتدرى بماذا يستهل عمه مصطفى حديثه إلى الرجال الواجمين من حوله ؟ يستهله بسؤال : « ما غاية الإنسان من أتعابه ؟ ما غاية الحياة ؟ . . » ولمن يوجه السؤال ؟ يوجهه إلى « الإله » — ولن أعلق هنا على كلمة « أتعاب » التى تذكرنى بالسماسرة فى سوق البيع والشراء ، لكنى أفزع

إذ أتمثل الفلاح الذى جاء من عناء النهار الطويل ، وهو يتلقى أول كلمة عند « باب القرية » فتكون هذه الكلمة الأولى هى : « ما غاية الإنسان من هذا التعب كله . . يأيها الإله ؟ . . لكن هكذا يُنطق الشاعر عمَّه مصطفى الطيب وهو يحكى لمن هم ذوو قلوب طيبة ! هذه هى بساطة الريف وهذا هو إيمانه كما أحسه الشاعر ، فإذا بساطة الريف وإيمانه قد استحالا بغتة فى إحساسه الشاعرى إلى شكوك فلسفية تسأل خالق الحياة عن غاية الحياة !

وبعد إثارة هذا التشكك الفلسفى فى أنفس « الرجال الواجمين » ، يأخذ عمى مصطفى فى حكايته ، فإذا هى حكاية فلان الذى « اعتلى وشـيد القلاع » ، والذى ملأ أربعين غرفة بالذهب ، ثم ما هو ذات مساء إلا أن جاءه عزرائيل يحمل بين أصبعيه دفتراً صغيراً ، فيه قائمة بأسماء من جاء ليقبض أرواحهم ، وأول اسم فيه ذلك الفلان ، ومد عزرائيل عصاه ، بسر حرفى (كن) بسر لفظ (كان) ، وفى الجحيم دحرجت روح فلان » . . . وبهذا ختم عمى مصطفى حكايته ، وليتذكر القارئ أن فلاناً ذاك قد جمع الذهب وبنى القلاع من « أتعابه » — وهذه هى كلمة الشاعر — فلماذا يا ترى يجعل عزرائيل اسمه أول الأسماء فى دفتره ، ثم لماذا تدحرج روحه فى الجحيم ؟ أكانت تكون الجنة مثواه لو لم يتعب ؟ علم ذلك عند الله والشاعر ! لكن الشاعر يتنصل من التبعة ، فيختم المقطوعة بعتاب يوجهه إلى السماء : « يأيها الإله ! كم أنت قاس موحش يأيها الإله » ، وأنا إن فهمت كيف يكون الإله قاسياً ، فلا أفهم كيف يكون موحشاً ؟ وعلى كل حال فالشاعر مشكور على حسن عاطفته نحو فلان المسكين الذى أصابه على يد الإله القاسى ما أصابه .

مشكور ؟ ! كلا — فالحكاية وإن تكن حكاية عمى مصطفى للفلاحين ، يرويها لهم ليتعزوا عن بؤسهم وفقرهم ، إلا أن الشاعر يضع صوت نفسه بين قوسين حتى لا يختلط بكلام عمه مصطفى ، وهو صوت يسخر به من

ذلك الفلان الكادح الذى جاءه عزرائيل ، ويتشفى كأنما فلان ذاك عدوه اللدود بجريمته الشنعاء ، التى هى أنه أتعب نفسه فى حياته « وما غاية الإنسان من أتعابه ، غاية الحياة ؟ » كيف لم يدرك ذلك الغبى الأبله — هكذا يريد الشاعر أن يقول — أن تعبه وحياته كانا بغير جدوى وإلى غير هدف وغاية ؟ ! إذن فحلال ما أصابه .

٣ — إلى هنا كانت نفوس الناس مطمئنة ، فهم إن كانت بهم مسغبة ، فجزاؤهم عند الله هو أن عزرائيل مشغول عنهم بالأغنياء الذين ملأوا خزائنهم بالذهب بعد التعب . لكن واخيبة الرجاء ! « لقد مات عمى مصطفى ، ووسدوه فى التراب ، لم يبن القلاع (كان كوخه من اللبِن) فكيف يموت من يسكن الكوخ ؟ أمسغبة وموت معا ؟ ترى ماذا أحسّ الفلاحون الفقراء إزاء موت فقير مثلهم ؟ يقول الشاعر : « لم يذكروا الإله أو عزرائيل أو حروف (كان) ، فالعام عام جوع » — أى أن غشاوة الإيمان بالخوارق قد زالت عن أبصارهم ، واصطدموا بالواقع اصطداما أيقظهم بعد غفلة ورقود ، وإنها ليقظة جاءت ثمرة ما كان بذره عمى مصطفى فى النفوس ، وإذن فحكايته لم تذهب سدى ، فقد وقف حفيده « خليل » عند باب القبر ، يلوح للسماء بزنده المفتول ، وينظر لها « نظرة احتقار » كأنما يريد أن يقول لها : بذراعى المفتولة هذه أظفر بحقى ، لا برحمة منك أيتها السماء ، و « خليل » هنا بالطبع هو الشاعر نفسه ، وقد اعتملت فى جوانحه عوامل الثورة التى بذر بذورها آباؤه وأجداده . . وبهذه الفقرة يرتد خيال القارئ إلى ما قد بدأت القصيدة به « الناس فى بلادى جارحون كالصقور » . . . الخ .

هـــذا هو شعور الشاعر إزاء الناس فى بلاده ، لكن ما هكذا الناس بلادى ، فإذا كان الشاعر قد باع القالب الشعرى ابتغاء مضمون ، فقد ضيع علينا القالب والمضمون معا .

كان لي قلب

القضية التي أكتب من أجلها الآن هي قضية الشعر الحديث كله . وإن تكن ركيزة القول قصيدة بعينها لشاعر بعينه ، أما القصيدة فهي التي جعلت من عنوانها عنواناً لهذا المقال وأما الشاعر فهو الأستاذ أحمد عبد المعطى حجازى فى ديوانه « مدينة بلا قلب » والحق أن حيرتى فى الرأى لتشتد إذا كنت بإزاء حالة لا هى قد بلغت حد الجودة الذى عنده تكم الأفواه الناقدة ، ولا هى قد نزلت إلى ضعف يدعو إلى الترك والإهمال ، ولكنها حالة وسطى ، فيها القدرة الكامنة التى كانت لتلقى الإعجاب لو وجدت سبيلها القويمة ، وتلك هى حالة الشاعر الذى أتناول الآن إحدى قصائده بالعرض والتحليل .

الشاعر فى قصيدته هذه لا يلتزم من موروث قواعد النظم إلا أهونها ، لكى يكون بذلك شاعراً حديثاً ، وكما قلت فى مناسبة سابقة عند الحديث عن شاعر آخر يأخذ بوجهة النظر نفسها . لا مجال هنا للجدل فى هل يجوز ذلك أو لا يجوز . فعندى فى ذلك كلام طويل عريض . ولابد أن يكون عند هؤلاء المحدثين كذلك كلام طويل عريض . وإذن فلنترك هذا الجانب إلى فرصة أنسب ، ولنأخذ القصيدة كما هى قائمة ، فماذا نرى فيها مما نحب أن نراه ؟ وماذا يغيب عنها مما نأسف لغيابه ؟ .

فى القصيدة صوت واحد مسموع . هو صوت الشاعر نفسه يصف ويروى ويوجه الخطاب إلى غائبة لا تجيب ، فهاهنا شاب ريفى قضى فى حضن قريته عشرين عاماً ، كانت الأعوام الثلاثة الأخيرة منها هى عمر عشقه لفتاة لسنا ندرى ما الذى حدث بينهما مما أثار غضبة العاشق ، فهجر القرية إلى المدينة . وبعد عامين من هجرته كتب هذه القصيدة .

فى القصيدة خمس لوحات : الأولى تصور آخر ليالى اللقاء بين العاشقين ، والثانية تصور ساعة الهجرة عند الغروب ، والثالثة تصور الطريق إلى المدينة ،

والرابعة تصوره فى المدينة وحيداً بعد عامين قضاهما فيها ، والخامسة والأخيرة حنين إلى لقاء بمعشوقته جديد . . ووحدة القصيدة رغم تعدد صورها ظاهرة كما ترى . وذلك فى حد ذاته ركن ركين فى كل فن جيد .

١ - أما الصورة الأولى - وهى أضعفها جميعاً - فصورة الغرفة التى قضى فيها العاشقان ليلة الوداع . يراها الشاعر بعد عامين فيجدها كما تركها - وهنا ضعف فى التكوين ظاهر ، فلا تدل القصيدة أبداً أنه عاد من غربته لينظر ويقارن ، ومع ذلك فهو يروى لك عن تفصيلات الصورة التى وجدها ما زالت باقية على حالها منذ تركها : فعلى المرآة غبار لعله تراكم خلال العامين ، وما زالت على المخدع البالى روائح النوم . وأعجب من ذلك أن المصباح ما زال صغير النار كما كان - كأنها النار السحرية من سراج ساحر لم يكفها عامان كاملان ليفرغ وقودها وتنطفئ - بل إن ثوب معشوقته ما زال هناك . . قد كان يمكن لهذه التفصيلات أن تكون صورة لولا هذه المفارقات العجيبة التى امتلأت بها . فسيحدثك الشاعر بعد قليل أن ذلك هو عشه الذى دام له الغرام فيه ثلاث سنين ، ومع ذلك تراه هنا يقول عن ذلك المساء إنه (مساء القبلة الأولى) ، وهاهو ذا يجد ثوب المعشوقة ما زال هناك كأنه يريد أن يضمن القول أن معشوقته قد تعرت عندئذ عن ثوبها . على حين أنه يذكر لنا أن هذا الثوب كان على صاحبته يرد انبثاقة نهدها المترع . فإذا فرضنا أنها ارتدته حيناً ثم خلعته ، فكيف خرجت ياترى بغير ثوبها بحيث تركته عامين إلى أن يعود فيراه ملقى هناك كما كان ؟ . . وأهم من ذلك كله أن هذه المقطوعة الأولى من القصيدة تنتهى بك إلى وداع غاضب بغير مسوغ مذكور . ولعل الشاعر نفسه قد أحس بهذا الافتعال . فاضطر إلى القول فى المقطوعة نفسها أنه « لفق » الوجوم فى صمته وفى صوته . ليقول لصاحبته : وداعاً ، ثم يقسم لنفسه بعدئذ أنه لم يكن صادقاً فى ذلك كله بل كان يخدعها - أو يخدع نفسه لا تدرى - وإنما ذلك الوداع الذى جاء

بغير مسوغ قد كان – فيما يقول الشاعر – أثراً من رواية قرأها عن شاعر عاشق أذلته عشيقته فقال لها : وداعاً . وأراد صاحبنا أن يكون شاعراً مثله ما دام يقف موقفاً شبيهاً من بعض وجوهه بموقفه . فقال هو الآخر لصاحبته : وداعاً .

تلك هي اللوحة الأولى من اللوحات الخمس التي منها تتألف القصيدة . ترى هل بلغ الشاعر الشاب من عجز الإدراك كل هذا المبلغ البعيد . فراح يلفق الأجزاء تلفيقاً لا يخدم به غرضاً معلوماً ولا يؤدي به معنى مفهوماً ؟ .

إنني أشعر بميل إلى الإسراف في إنصافه . لأن الأجزاء التالية من القصيدة فيها من ملامح الشعر الجيد ما يستبعد معه أن يكون الشاعر في مقطوعته الأولى بكل هذا القصور والضعف . فأضيف من عندي مغزى أعمق من هذا الـ[illegible] البادي على السطح . فأقول إني سأجعل مفتاح القصيدة كلها هو قول الشاعر : «وقلت وداعاً ، وأقسم لم أكن صادقاً ، وكان خداعاً ، ولكني قرأت رواية عن شاعر عاشق ، أذلته عشيقته فقال : وداعاً » – سأجعل هذا القول مفتاحاً للقصيدة ، وسيكون معناه البعيد عندي هو ألا أمل لبلد يبني حضارته وثقافته على منقول ينقله عن سواه نقلا دون أن ينبع من جذوره الأصيلة ومن قلبه النابض ، ولو فعل لكان مصيره مصير هذا الشاعر الذي لفق لنفسه موقف شاعر آخر ، فكان مصيره إلى قلق مستبد وإلى تشرد بشع وإلى وحشة وتخبط وضلال ، وإلى حنين شديد آخر الأمر أن يعود إلى ماضيه العاطفي الذي كان زاخرا بعصارة الحياة .

إذن فلنغض النظر عن تفكك أجزاء الصورة الأولى . ولنخلع عليها هذا المعنى ليكسبها عمقاً ، تعمق به بقية مقطوعات القصيدة .

٢ – صمم الشاعر إذن أن يهجر معشوقته لسبب مكتوب مفتعل . فهجر قريته كلها في اليوم التالي لأمسية ذلك اللقاء الأخير ، وكان عمره عندئذ عشرين عاماً ، وبنظرة الفنان راح يقبس من قريته لمحات الوداع ،

فجاءت كل لمحة منها صورة جميلة ، فالمغرب الشفقى يحتضن القرية ، وظلال النخيل تمتد راقدة على مخادع غنية النقش والتلوين، وظل المئذنة يتلوى على صفحة الترعة . والطبيعة كلها أسرة متحابة : فالزهر يعانق الزهر . والطير يغمغم للطير ، وماشية الحقل عائدة إلى مقارها داخل القرية . . فبماذا أوحى إليه الزهر المتعانق والطير المغمغم والماشية العائدة ؟ أوحت إليه هذه كلها بخصوبة النسل ، وخصوبة النسل بدورها أعادت إلى ذهنه صورة معشوقته وقد ضمهما معاً عش واحد ، لكن سرعان ما يتذكر (حكاية الأمس) كأن الأمس كانت له حكاية ! ولعلها كانت له لكنه احتفظ بها فى بطنه — تذكر (حكاية الأمس) فمضى قدماً فى طريق هجرته .

٣ — هجر الشاعر قريته خاوى الحقائب لا يملك لقمة اليوم . فكيف ينتقل إلى مهجره من المدينة إلا أن يشفق عليه ملاح فيأخذه فى مركبه ، (ونمت المركب : وسبعة أبحر بينى وبين الدار ، أواجه ليلى القاسى بلا حب ، وأحسد من لهم أحباب ، وأمضى فى فراغ بارد مهجور ، غريب فى بلاد تأكل الغرباء) .

وبالمعنى الذى نريد أن نخلعه على القصيدة ، فات الشاعر أصله القديم فتاهت به السبل ، أو قُلْ إنه ترك ثقافته العريقة ، حتى أصبح بينه وبينها سبعة أبحر ، فكان جزاؤه أن يضرب ضالا فى فراغ مهجور ، غريباً فى بلاد لا ترحم الغريب .

٤ — وننتقل إلى اللوحة الرابعة ، اللوحة التى تصور هذا الضال الغريب فى مدينة المهجر ، التى لا يربطه بها رابط ، والحق أن الشاعر فى هـــذا الجزء من قصيدته يتكلم بأعصابه المرتعشة الحية ، ويعبر تعبيراً صادقاً قوياً ، لا أقول عن نفسه فحسب ، ولا عن بلده الذى قرع دار الغربة الثقافية (حسب تفسيرى للقصيدة) فضاع قلبه فحسب ، بل يعبر عن روح العصر فى العالم كله ، وهى روح الوحشة والقلق والفزع من المجهول ،

روح التائه بلا مأوى : (وذات مساء ، وعمر وداعنا عامان ، طرقت نوادى الأصحاب لم أعثر على صاحب ! وعدت تدعنى الأبواب والبواب — والحاجب ، يدحرجنى امتداد طريق مقفر شاحب لآخر مقفر شاحب تقوم على يديه قصور ، وكان الحائط العملاق يسحقنى ويخنقنى ، وفى عينى سؤال طاف يستجدى خيال صديق ، تراب صديق . ويصرخ إننى وحدى ، ويا مصباح ! مثلك ساهر وحدى . وبعت صديقتى بوداع !)

٥ — فماذا يتمنى هذا التائه الضال المحروم من عطف الصديق ومن حب الحبيب ؟ ماذا يتمنى سوى أن يضرع إلى حبيبته أن تعود إليه ، وقد تاب من خطيئته فلن ينسلخ عن أرومته إذا كتبت له العودة إلى حبيبته الضائعة : (ملاكى ! طيرى الغائب ! تعالى ، قد نجوع هنا . ولكنا هنا اثنان ! ونعرى فى الشتاء هنا ، ولكنا هنا اثنان ! تعالى يا طعام العمر ، ودفء العمر . تعالى لى)

لكن لماذا يدعوها إلى المجئ إليه ولا يفكر هو فى العودة إليها ؟ إننى لو تتبعت شعاع الضوء الذى ألقيته على القصيدة لقلت : إن المنسلخ عن أرومته — برغم ما يعانيه من هذا الانسلاخ — فإنما يسير مع الحياة فى تطورها ، فهو طريق لا رجعة فيه ، إن الشاب يخرج من الطفل ولا يعود إليه ، والكهل يخرج من الشاب ولا يعود إليه ، ترى هل يكون الأمر كذلك بالنسبة إلى بلد استدبر ثقافة قديمة ليستقبل ثقافة جديدة ، فيتألم من النقلة لكنه لا يعود ؟! وعندئذ تكون دعوته للماضى أن يجئ إليه دعوة حنين ، لا دعوة إلى واقع مأمول .

أما بعد فوا خسارتاه ! وا خسارة هذه الطاقة الشعرية أن تنسكب هكذا كما ينسكب السائل على الأرض فينداح ، وتسيل أطرافه هنا وهناك . دون أن يجد القالب الذى يضمه بجدرانه ، فيصونه إلى الأجيال الآتية ليقول الناس عندئذ هناك كان شاعر شاب تكلم عن ذات نفسه فجاءت عباراته تعبيراً عن قومه وعن عصره .

الشعر لا ينبئ !

إذا سألك سائل ، مشيرا إلى شجرة الصفصاف التى تدلت بفروعها حتى مست ماء الجدول فقال : ماذا تعنى هذه الشجرة وبأى نبأ جاءت ؟ فماذا عسى أن يكون جوابك ؟ ألا تجيبه — وأنت فى حيرة من سؤاله — إنها لا تعنى شيئا . كلا ولا هى جاءت تحمل الأنباء ، لكنها شجرة صفصاف وكفى . . هكذا نمت وهكذا تدلت فروعها حتى صافحت ماء الجدول ؟

وجوابك هذا ياسيدى ، وتلك الحيرة منك إزاء سؤال السائل ، هو جوابى وهى حيرتى من كل من يسأل عن قصيدة من الشعر ما معناها ؟ . . لكم طال النقاش بينى وبين طائفة من أصدقائى حين أسمعهم يتحدثون عن « معانى » هذه القصيدة أو تلك ، أو هذه الصورة أو تلك ، فأردهم ما وسعتنى الحيلة قائلا : إن الفن ليس له « معنى » ولا ينبغى أن يكون له ، إلا إذا أراد صاحبه أن يجعل منه مسخا بين العلم والفن ، فينتهى به إلى شىء لا هو إلى هذا ولاهو إلى ذاك .

وقبل أن أمضى فى الحديث ، أريد أن أضع أمام القارئ تعريفا محددا لكلمة « معنى » حين أقول إن الفن شىء بغير « معنى » . . حتى إذا ما وجه النقد إلى وجهة النظر التى أنا فى سبيلى إلى شرحها ، كان عليه أن يلتزم هذا التعريف الذى أحدد به استعمال هذه الكلمة الهامة فى موضوعنا هذا . . فالكلمة من كلمات اللغة « تعنى » شيئا حين تكون اسما يسمى فردا من أفراد العالم الخارجى ، والعبارة من عبارات اللغة « تعنى » حين تجىء مقابلة لواقعة من وقائع العالم ، فكلمة « النيل » ذات « معنى » لأن هنا لك الشىء الفرد الذى جاءت هذه الكلمة لتشير إليه وتنوب عنه فى التخاطب بين الناس ،

وعبارة « النيل يفيض فى أواخر الصيف » ذات معنى لأن هنالك الواقعة التى جاءت هذه العبارة لتشير إليها . . ولكن ما كل كلمة وما كل عبارة من كلمات اللغة وعباراتها قد جاءت « لتعنى » على هذا النحو الذى ذكرناه ، وإلا فماذا تعنى كلمة « رائع » حين أقول عن جبل أراه إنه « رائع » ؟ إنك لا ترى « الروعة » بعينيك فى الجبل كما ترى صخوره ، وإذن فليست مهمة هذه الكلمة أن تشير إلى شىء ، ولا بد أن يكون لها مهمة أخرى غير أن يكون لها « معنى » .

هنالك عالم طبيعى واحد نعيش فيه . ثم هنالك لغة خلقناها لأنفسنا خلقا لنتحدث بها عن هذا العالم وعن أنفسنا ، لكننا نخطئ إذا ظننا أن استخدام اللغة إنما يكون دائما لتحقيق غاية بذاتها ، وهى أن يفهم الناس بعضهم عن بعض ما يتناقلونه من أنباء ، بل تتعدد الغايات التى من أجلها يتكلم المتكلم ويسمع السامع ، ففرق بعيد بين أن أسأل صاحبى عن حمامة هل ما تزال واقفة على فرعها أو طارت ، وبين أن أسأله عن تلك الحمامة نفسها هل كانت تبكى أو كانت تغنى وهى تغمغم بالصوت على غصنها . . فى الحالة الأولى سينظر صاحبى إلى واقعة فى العالم الخارجى ليجيب . وأما فى الحالة الثانية فلن ينظر إلى شىء خارج نفسه ليلتمس الجواب . . إنه لن يصيخ بأذنه إلى الحمامة ليستوثق إن كان صوتها بكاء أم غناء ، لأن ذلك لا يأتيه بين ما يأتيه من أنباء العالم المحسوس .

وغفر الله لفلاسفة اليونان الأولين ــ وأفلاطون وأرسطو على وجه التخصيص ــ حين تركوا للناس من بعدهم مبدأ فى النقد الأدبى ، أزاغ أبصارهم عن حقيقة الأدب وحقيقة الفن ، حتى ليحتاج الأمر إلى أمثال هؤلاء الفحول ليصححوا الأوضاع بحيث يحررون الناس من حبائل ذلك المبدأ القديم الراسخ فى النفوس ، وأعنى به مبدأ المحاكاة الذى يجعل الفن محاكاة للطبيعة ، فإن رسم رسام صورة قالوا له : ماذا « تعنى » هذه

الصورة ؟ . . أى أنهم يسألونه : أين الشيء فى الطبيعة الذى جاءت الصورة لتحاكيه ، والويل له إن قال لهم عن صورته إنها لا تصور من الطبيعة شيئاً . وإن أنشأ شاعر قصيدة بحثوا عن معانيها لينظروا أحقا قالت أم قالت باطلا . والويل له إن احتج قائلا إنه لم ينشئ شعره « ليعنى » به شيئا مما يصح أن تراجع القصيدة عليه ليحكم عليها بالحق أو بالبطلان . . لا ، بل إنهم ليدفعونه دفعا أن يقول الشعر فى النيل وفى المقطم وفى حوادث التاريخ التى تدور من حوله . . أليس الشعر « تصويرا » لشيء هو هذا الذى يراه ويسمعه ؟ . . إذن فقد ضل ضلالا بعيدا إذا هو لم يحمل قلمه ويطوف بالطرقات كما يفعل مصورو الصحف بآلات تصويرهم ، وإذا هو لم يحمل قلمه ويتابع الصحف فيما تذيعه من أخبار ، كما يفعل المعلقون السياسيون الذين يسايرون الحوادث يوما بعد يوم .

ثم غفر الله لجماعة من النقاد المحدثين ، الذين جاءوا وكأنما هم ثائرون على المبدأ القديم — مبدأ المحاكاة — وأعلنوا فى الناس أن فى جعبتهم سهما جديدا هو أنفذ من السهم العتيق إلى حقائق الفن ، فقالوا : لا . . ليس الفن وليس الأدب « تصويرا » لهذا الشيء أو ذاك مما تدركه الحواس ، بل هو « تعبير » عن هذا الوجدان أو ذاك مما تضطرب به النفس . . وإنى لأعترف بأننى كنت إلى عهد قريب جدا من أنصار هذا الرأى فى الأدب والفن ، فبناء على هذا الرأى لا يجوز لك أن تنظر إلى الصورة — مثلا — وتسأل : ماذا تصور من أشياء الطبيعة ، لأنها لم تجئ لتصور شيئا ، وإنما هى انعكاس لما تختلج به نفس الفنان ، تومئ إيماء وتوحى إيحاء بنوع العاطفة التى لا بد أن تكون قد ملأت عليه جوانحه وهو يسكب ألوانه على لوحته . . وكذلك إذا قرأت قصيدة من الشعر ، فلا تلتمس معانيها فى جنبات الطبيعة ، بل التمسها فى جوانح الشاعر نفسه . لأن ألفاظها إنما صيغت لتومئ وتوحى بما عسى أن تكون نفس الشاعر قد اختلجت به .

ولم يكن يدرى أصحاب هذا المبدأ أنه هو المبدأ القديم نفسه — مبدأ المحاكاة — بدل ثوباً بثوب ولم يبدل من جوهره شيئاً . فما يزال هنالك « الأصل » الذى جاءت القطعة الفنية « لتصوره » . . ولا فرق من حيث الجوهر بين أن يكون ذلك الأصل خارج الإنسان أو داخله . لأن القطعة الفنية فى كلتا الحالتين ستكون نسخة من شىء أهم منها ، لأنه هو الشىء الذى جاءت القطعة الفنية تابعة له تقتديه عنصراً عنصرا . وتترسمه جانباً جانباً . . وبهذا يفقد الفن أخص خصائصه . وهو أن يكون خلقاً جديداً وإبداعاً لما لم يكن له وجود من قبل .

فإذا جاز لأحد أن يشطر العالم شطرين : فطبيعة فى الخارج ، وذات فى الداخل . . ثم إذا كان مبدأ المحاكاة فى صورته القديمة يقتضى أن تجىء القطعة الأدبية صورة لشىء فى الطبيعة الخارجية وإذا كان المبدأ نفسه فى صورته الجديدة يقتضى أن تجىء القطعة الأدبية صورة لشىء فى الذات الداخلية ، فإن موقفنا إزاء هذا هو أن نجعل من العالم ثلاثة أوجه . فطبيعة فى الخارج تتحدث عنها العلوم وأحاديث الحياة اليومية الجارية ، وذاتٌ فى الداخل تتبدى فى أحلام اليقظة وأحلام النوم وما إليهما ، ثم عالم من فن وأدب قائم بذاته لا يصور خارجاً ولا يعبر عن داخل وإنما هو خلق ؛ وعلى من يرتاده أن يعيش فيه ، فلا يتخذ منه مجرد نافذة يطل منها إلى شىء سواه ، فإذا وجد فى جوف القطعة الفنية ذاتها ما يغنيه فقد بلغ النشوة الفنية المقصودة ، وإلا فليست تلك القطعة بالنسبة إليه من الفن فى شىء .

اقرأ القصيدة من الشعر ، وانس أن فى العالم شيئاً سواها ، عش فيها وحدها ، ولا تدع خيالك يتسلل خلالها إلى شىء أمامها أو إلى شىء وراءها ثم انظر بعد ذلك : إلى أى حد ترى نفسك إزاء كائن متكامل الخلقة كامل التكوين . . يا إلهى ! ألا ما أعجب هذه اللغة فى عبقريتها ! فلماذا ياترى أطلق على القصيدة من الشعر اسم « القصيدة » ؟ ولماذا أطلق على السطر الواحد منها اسم « بيت » ؟ أنا لا أدعى العلم بما قد جاء فى عيون اللغة

عن أصول هاتين الكلمتين ، ولكنى أرجح أن تكون « القصيدة » قد سميت باسمها هذا لأنها فى ذاتها غاية القصد عند الشاعر وعند السامع أو القارئ ، فليست هى وسيلة لغاية وراءها ، مهما تكن تلك الغاية ، خلقية أو سياسية أو إصلاحية أو غير ذلك ؛ بل هى الهدف المقصود نفسه ، ثم أرجح أن يكون « بيت » الشعر قد سمى باسمه هذا لأنه يحتوى قارئه أو سامعه احتواء كما يحتوى البيت ساكنه ؛ فليس البيت بيتاً لأنه يكشف عما هو خارجه ، بل هو بيت لأنه كنف لمن يأوى إليه . . فلو نظرنا إلى الأمر من زاوية تختلف نوعاً ما عن الزاوية التى نظرنا منها من جعل السطر الواحد « بيتاً » لجعلنا القصيدة كلها باعتبارها وحدة واحدة هى « البيت » الذى يكشف عن سره الفنى لمن يسكن فيه حيناً ، لا يجاوز حدوده إلى ما عداه .

ليست القصيدة من الشعر أداة ينقل بها الشاعر إلى القارئ شيئاً من المعرفة كائنة ما كانت ، ولو كان ذلك هدفها ، لما كان هنالك ما يدعو الشاعر إلى غناء الشعر ؛ فقد كان النثر يكفيه ، ولما كان هنالك فرق بين أن أترك القصيدة فى بنائها الفنى ، وبين أن أترجم أفكارها ومعانيها نثراً لا أراعى فيه إلا أن أنبئ السامع بما قد أراد الشاعر أن ينبئ به . . لكن لا ، فليس الشاعر رجل أفكار ولا معان ، وليس هدفه أن يحكى عن مشاهداته ، بل ليس هدفه الحقيقى أن يركز حكمة حياته فى جملة عامة المعنى كأنه يزود قارئه بأقراص يضغط له فيها العلم ضغطاً ليسهل ازدراده وهضمه ، لماذا يكون من شأن الشاعر ولا يكون من شأن عالم النفس أن يقول إن الظلم من شيم النفوس وأن من يعف عن الظلم فلعلة فيه ؟ لماذا يكون من شأن الشاعر ولا يكون من شأن المؤرخ أو الواعظ الدينى أن يقول إن الأخلاق أساس بقاء الأمم ؟ ولكن لا عالم النفس ولا عالم الاجتماع ولا المؤرخ ولا الواعظ الدينى ، بل هو الشاعر وحده الذى من شأنه أن يقول ما قاله امرؤ القيس .

وليل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليبتلى

إلخ . .

فليس هاهنا إخبار عن العالم الطبيعى بالمعنى التصويرى المألوف ؛ ولا إخبار عن قوانين النفس البشرية فى شعورها ، ولا عن المجتمعات كيف تظهر وكيف تزول ، بل هاهنا شىء فريد فى ذاته ، يقرأ لذاته ، ويفهم مستقلا عن كل شىء سواه .

لا يكون الفن فناً إذا أعاد ما هو قائم بالفعل ولم يأت بخلق جديد ، وشتان بين هذا الذى ندعو إليه وبين ما يجن به كثير من أدبائنا الشبان الذين يحسبون أن مهمة الأديب هى أن يجلس فى قهوة بلدية وينقل عن الناس ما يقولونه حرفاً بحرف ، فلو كان ذلك أدباً لأرحناهم واسترحنا ، لأنه يكفينا فى هذه الحالة أن نضع مسجلا للصوت فى كل قهوة وفى كل مصنع وكان الله يحب المحسنين ، كلا بل الفن بناء جديد بديع خلقه الفنان خلقاً . . أيظن هؤلاء الأفاضل أن حوادث الواقع يمكن أن تحدث على نحو ما ترويها قصة أوديب ؟ أيظنون أنه لم يكن من الفن أن يتحدث هاملت إلى شبح أبيه ما دامت الدنيا الواقعة ليس فيها أشباح ؟ أكان حراماً على شيكسبير أن يكتب مسرحية « العاصفة » وهى بعيدة عن الواقع كما يفهمونه بعد الجزيرة المسحورة — التى يعيش فيها بروسبيرو — عن جزر الأرض جميعاً ؟

أهو حرام على الفنان أن يكتب حوار مسرحيته شعراً ما دام الناس فى دنيا الواقع لا يتفاهمون بالشعر ؟ اللهم لا ، فدنيا الفن لم تنشأ لتزودنا بنسخة أخرى من دنيا الواقع ، وإلا لكان الفن عبثاً باطلا .

٢

ولكن أيكون معنى هذا أن للقصيدة من الشعر — وكل أثر فنى آخر —

لا يفتح أبصارنا أبداً على حقائق العالم ؟ والجواب عندى هو أنها بغير شك تفعل ، ولكن كيف ؟

للحوادث كما تقع فى الطبيعة وفى فعل الانسان مادة وصورة ، فمادة الحوادث قد تختلف اختلافاً بعيداً فى موقفين ، ومع ذلك قد يتشابه هذان الموقفان فى الصورة إذا تشابها فيما يربط الحوادث فيهما من علاقات ، فقد اجتاح جنكيزخان — مثلا — رقعة من الأرض ، واجتاح هانيبال رقعة أخرى ، والحوادث فى الحالة الأولى بغير شك غير الحوادث فى الحالة الثانية ، ولكن هل يبعد أن نحلل الموقفين فإذا هما متشابهان فى الصورة ؟ إن بخيل موليير وبخيل الجاحظ مختلفان فى تفصيلات الحياة عند كل منهما ، فالحوادث التى ظهر فيها البخل فى الحالتين مختلفة أشد اختلاف ، ولكن ألا يجوز أن نحلل المثلين فنراهما قد صبا فى قالب واحد ؟ لقد حارب الغرب المسيحى الشرق الإسلامى حرباً صليبية معروفة ، وهاهو ذا الغرب المسيحى فى صدام مع الشرق الإسلامى فى ظروف مختلفة كل الاختلاف ، ولكن هل يستحيل أن نكشف عن صورة واحدة فى كلا الموقفين .

وإن كان هذا هكذا ، فليس عمل الفنان أن ينقل الحوادث الواقعة بذاتها ، بل عمله أن يلتقط الصورة من حوادث الواقع ثم يصب فيها ما شاء من مادة ؛ الله وحده أعلم بما كنت أحسه فى نفسى من حزن على حالة الفن على أيدى كثير من رجال الفن عندنا ، عندما رأيتهم — بمناسبة العدوان الغادر على بور سعيد — ينظمون القصائد ويرسمون اللوحات وينحتون وينشئون المسرحيات ، كلها من صميم الحوادث ذاتها ، فتسمع الشاعر مثلا يقول لك كيف سفك العدو لنا دماً فسفكنا له دماء ، وترى المصور يرسم رجلا من الشعب يطعن جندياً من الأعداء بسكين ، وهكذا وهكذا ، ولو جاز ذلك على صغار التلاميذ فى خيالهم الفج ، فهل يجوز على من يدعى لنفسه شيئاً من الفن بمعناه الصحيح ؟

مهمة الفنان أن يلتقط الصورة وحدها ، وبهذا يكشف عن جوهر العالم الحقيق ، لأن جوهر هـذا العالم هو الصور التى تنصب فيها الحوادث ، فالحوادث ذاتها تجىء وتذهب ، والأشخاص أنفسهم يولدون ويموتون ، ولكن هناك « صورا » خالدة لا تذهب ولا تموت ، فالعاشقان فى زمن مينا وخوفو يختلفان فى شخصيتهما عن العاشقين يسيران اليوم على أرض الجزيرة ، لكن « الصورة » واحدة ، وعلى الفنان أن يلتقط هذه الصورة بإبراز مميزاتها كما يراها هو ، ثم يصب فيها مادة لم تقع بذاتها ، لا بين عاشقى العصر القديم ولا بين عاشقى العصر القائم ، إنه لا ينتظر من الفنان أن يتسقط ما يقوله العاشقون ليسجله ثم يقول : إننى أكتب أدباً واقعياً ، فحسبه واقعية أن يسوق حوادثه التى يخلقها خلقاً جديداً فى الصورة كما يشهد بها الواقع .

يقول « ڤان أوجدن » ما معناه إنك لو أمعنت النظر فى صينية من النحاس الأصفر منقوشة على الطراز العربى الصميم ، استطعت أن تصف كل ما يميز الحياة العربية ، تبنيها من هذه القطعة الواحدة كما يبنى العالم حيواناً مندثرا من قطعة واحدة من عظامه يصادفها فى الحفائر ، فتستطيع — مثلا — أن تخمن من طريقة الزخرفة المحددة الرسوم والأشكال كيف كانت فلسفة القوم فى القضاء والقدر ، وكيف كانت حكوماتهم قائمة على إرادة فرد واحد ، وكيف كانت زخرفتهم تجريدية ، وهكذا حتى تستنتج من الصينية النحاسية كل شىء فى حياتهم من الخليفة إلى سائل الإحسان .
وهذه بالطبع مبالغة من الكاتب لكنها تفيدنا فيما نحن بصدده ، لأنه إذا كان الفنان الذى نقش قطعة النحاس فناناً أصيلا ، فلابد أنه قد استعار الصـــورة التى ساق عليها زخارفه من الصور التى تجرى عليها الأحداث من حوله .

افرض أن شاعرا راقب الدنيا من حوله فاستوقفت نظره نحالات يضعف فيها القوى فلا يعود قادرا على النهوض بما كان ينهض به إبان جبروته ، ثم أراد أن يبنى بناءه الفنى على هذا الأساس ، فماذا يصنع ؟ أيذهب إلى قوى أصابه الضعف ويأخذ فى وصفه كما تراه عيناه ؟ إنه عندئذ يكون أقرب إلى المؤرخ ، كلا ، بل إن فنه الأصيل لكفيل أن يهديه إلى « الصورة » وعليه بعد ذلك أن يصب فى إطارها مادة من عنده ، بحيث لا نتطلع إلى الكائنات الفعلية بحثا عن دليل الصدق فيما يقول الشاعر ، وأسوق لذلك مثلا قصيدة العقاد « العقاب الهرم » :

يهم ويعييه النهوض فيجثم	ويعزم إلا ريشه ليس يعزم
لقد رنق الصرصور ، وهو على الثرى	مكب ، وقد صاح القطا ، وهو أبكم
يلملم حدباء القدامى كأنها	أضالع فى أرماسها تتهشم
ويثقله حمل الجناحين بعد ما	أقلاه وهو الكاسر المتقحم
جناحين لو طارا لنصت فلومت	شماريخ رضوى واستقل يلملم
ويلحظ أقطار السماء كأنه	رجيم على عهد السموات يندم
ويغمض أحياناً فهل أبصر الردى	مقضا عليه أم بماضيه يحلم
إذا أدفأته الشمس أغفى وربما	توهمها صيدا له وهو هيثم
لعينيك يا شيخ الطيور مهابة	يفر بغاث الطير عنها ويهزم
وما عجزت عنك الغداة وإنما	لكل شباب هيبة حين يهرم

أتظن أن العقاد هنا لا بد أن يكون قد رأى عقابا جاثما أعياه النهوض ، وأنه قد رأى إلى جانب العقاب المحطم صرصورا يرنق ، وسمع قطاة تصيح ، فأخذته الحسرة أن ينشط الصرصور وأن تنشط القطاة والعقاب عاجز ؟ أتظن أنه لا بد أن يكون قد حلق فى العقاب فرأى لعينيه مهابة

تخيف صغار الطير ، أم الأقرب إلى فهم الفن الصحيح أن تقول إن هذه كلها مادة من عند الشاعر ، ملأ بها الصورة التى التقطها من حوادث الأيام ، حين رآها متكررة فى حياة الأفراد وحياة الدول على السواء ؟ إن القصيدة هنا لا تنبئ عما قد حدث فعلا ، بل تخلق كائنا جديدا وحوادث جديدة ، وإن يكن الخيط الذى يربطها معا مستمدا من حقائق العالم الواقع .

رأي في شعر البارودي

يستهل المغفور له الدكتور محمد حسين هيكل مقدمته النقدية البارعة لديوان البارودي بقوله :

« شعر البارودىّ حياته » ، وعندى أن شعر البارودى لم يكن حياته – كما قال الدكتور هيكل – بقدر ما كان قراءته ، فأنت تستطيع أن تحيا حياتك العملية فى ناحية وأن تمضى فى قراءتك ودراستك فى ناحية أخرى ، بحيث يسير الجانبان فى خطّين متوازيين لا يلتقيان ، وهكذا كان البارودى أو كاد ، فهو إذا وصف أو تغزّل أو أجرى الحكمة فى شعره ، فالأرجح عندى أنه كان فى كل هذا يصدر – لا عن خبرته الذاتية الحيّة – بل يصدر عن رنين اللفظ كما وعتْهُ أذُنه مما قرأ للأقدمين .

محور الشعر عند البارودى هو حاسة السمع ، إليها ترتد الكثْرة الغالبة مما نظم ، حتى الصور المرئية التى تكثر فى ديوانه كثْرة ملحوظة ، مما جعل الدكتور هيكل يشير فى مقدمته للديوان إلى هذه الظاهرة بقوله : إن البارودى قد اعتمد فى تصويره على حاسة النظر أكثر من اعتماده على سواها ، أقول : إنه حتى فى هذه الصور المرئية ظاهراً ، كان فى الحقيقة يستند إلى محصوله السمعىّ أكثر مما يستند إلى رؤية العين ، العماد عنده هو الحاسة ، والحاسة عنده هى السمع ، والمسموع عنده هم القدماء – ذلك هو البارودى فى مصدره وفى منهجه ، فقد قرأ وقرأ وسمع وسمع ، وكانت له تلك الأذن الحسّاسة المرهفة المطبوعة على التقاط الرنين الموسيقى فيما كان يقرأ أو يسمع ، فجرى لسانه بما قد جرى على نسق النماذج التى انطبعت

فى مسمعيه ، وكأنه الخطاط ذو اليد الصناع ، لا يخط الخط ابتداء ، بل يجرى على « مشق » أمامه بقلم ثابت بين أصابعه ، وحق له أن يقول :

تكلمت كالماضين قبلى بما جرت ... به عادةُ الإنسان أن يتكلما
فلا يعتمدنى بالإســاءة غافلٌ ... فلا بدّ لابن الأيْك أن يترنما

• • •

فى هذا الشطر الأخير – فلابد لابن الأيك أن يترنما – إشارة نريد الوقوف عندها قليلا قبل أن نستطرد فى حديثنا عن تأثر البارودى بسمعه قبل بصره ، وهى أن المحاكاة السمعية لرنين الشعر القديم ، محاكاة صادرة عنده عند طبع لا عن تكلف وتصنع ، فهو العصفور يترنم كالعصفور ، فلا شك أن شعر البارودى ينساب فى يسر كما ينساب الماء من ينبوعه ، وينبثق فى طلاقة كما تنبثق من الشمس أشعتها ومن الزهر أريجه ، إنه – كما يقول عن نفسه – كابن الأيك يترنم بطبعه ، وإن يكن يترنم على غرار ما ترنم سابقوه الأقدمون وفى هذا شموخه وسموقه بالنسبة إلى معاصريه ، فكلاهما ينسج على منوال قائم ، أما هو فينسج بطبع موهوب ، وأما هم فيتعثرون كما يتعثر من يرغم طبعه على ما ليس منه ، لم يكن البارودى كمعاصريه بحاجة إلى حفظ قواعد النحو والعروض والبديع لينظم على مقتضاها ، فذلك من شأن أصحاب الصناعة ، يقول الشيخ المرصفى عن البارودى فى كتابه « الوسيلة الأدبية » إنه « لم يقرأ كتاباً فى فن من فنون العربية ، غير أنه لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلاً إلى قراءة الشعر وعمله ، فكان يستمع لبعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين ، أو يقرأ بحضرته ، حتى تصور فى برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات حسبما تقتضيه المعانى . . ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منه دون كلفة . . . ثم جاء من صنعة الشعر باللائق . . . »

كان البارودى إذن يسمع ثم ينطق وفق ما قد سمع ، وهو ينطق نطق السليقة المطبوعة التى لا تكلف فيها :

أقول بطبع لست أحتاج بعده إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر

والمنهل المطروق هنا ، والمنهج الوعر ، هو منهل معاصريه ومنهجهم فى الكلام .

أسير على نهج يرى الناس غيره لكل امرئ فيما يحاول مذهب

• • •

وما دمنا بصدد الحديث عن فطرة البارودى الشاعرة ، التى ينبثق منها الكلام المنظوم المنضود ذو الجرْس الموسيقى الجميل انبثاقاً سهلاً كأنما هو ظاهرة طبيعية تجرى مجراها فى غير عسر ، كما يرف الطائر بجناحيه أوكما تسبح السمكة فى الماء ، فإنه مما يثير الإعجاب حقًّا فى شعر هذا الشاعر المطبوع ، أن الكلام فى نظمه يجئ بترتيبه الطبيعى كما يريده النحو ، فيندر جداً أن ترى عنده تقديماً أو تأخيراً أو تقصيراً بسبب ضرورة شعرية ، إنما يجرى الكلام على سجيته وبترتيبه المألوف ، فيضيف هذا إلى جماله جمال البساطة ، دون أن تتأثر قوة اللفظ عنده بهذا الترتيب الطبيعى للكلمات ، وإن ذلك ليذكرنا بما قاله عبد القادر الجرجانى فى كتابيه « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » من أن موضع الجمال الأدبى كثيراً ما يكون فى أن تتبع الألفاظ ترتيب المعانى فى العقل ، وهذه المعانى إنما تلتزم فى ترتيبها منطق العقل ، فهو الذى يوجب للسابق أن يسبق وللاحق أن يلحق ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً فى النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً فى النطق .

وإذا أردت الشواهد من شعر البارودى على انطلاق كلامه المنظوم على الترتيب النحوى بغير حاجة منه إلى تقديم وتأخير ، فلا حاجة بك إلى

بحث طويل ، بل افتح ديوانه حيثما اتفق ، كما أفتحه أنا الآن على صفحة ٦٢ من الجزء الأول فاقرأ :

لو كان للمرء عقلٌ يَستضىء به ... فى ظلمة الشك لم تعلَقْ به النوب
ولو تبيّنَ ما فى الغيب من حدَث ... لكان يعلم ما يأتى ويجتنب
لكنه غرضٌ للدهر يرشُقه ... بأسهم ما لها ريش ولا عَقَب
فكيف أكتم أشواقى وبى كَلَفٌ ... تكاد من مَسّه الأحشاءُ تنشعب ؟
أم كيف أسلو ولى قلبٌ إذا التهبت ... بالأفْق لمْعَةُ برق كادَ يَلْتهب ؟
أصبحت فى الحب مطْوِيّاً على حُرَق ... يكاد أيسرُها بالروح ينتشب
إذا تنفّستُ فاضت زفرتى شرراً ... كما استنار وراء القَدْحة اللهب
لم يبق لى غيرُ نفسى ما أجود به ... وقد فعلت ، فهل من رحمةٍ تجِبُ ؟

هكذا يكتب البارودى شعره وكأنه يتكلم ، ولا عجب ، فهو نفسه يصف الشعر الجيد فيقول : إن « خير الكلام ما ائتلفت ألفاظه ، وائتلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ ، بعيد المرمى سليما من وصمة التكلف ، بريئاً من عشوة التعسف ، غنيّاً عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد » .

• • •

وأعود الآن إلى فكرتى الرئيسية التى أزعم بها أن شعر البارودى هو قراءته ، وأن محور الفطرة فيه هو أذنه الحساسة لجرس الكلام ، فهو حتى إذ يصف مشهداً مرئيّاً تراه يسوق اللفظ لحلاوة نغمه ولو جاء ذلك على حساب تماسك الصورة ووحدتها ، وهاكم أمثلة توضح ما أريد .

ففى صورة واحدة يجعل الرياح شمالية ويجعلها شرقية ، ويربط بين الريح الشرقية وسقوط المطر مع أن ذلك لا يقع ، ثم هو يجمع بين الجلوس فى الفضاء المكشوف على شراب ، والمطر الهامى ، وهكذا ، إذ يقول :

أى شىء أشهى إلى النفس من كأ　　س مُدارٍ على بِساط نبات
هو يـوم تعطّرت طرفاه　　بِشمال مِسكيّة النفحات
باسم الزهر ، عاطر النّشْر ، هامى الـ　　قَطْر ، وانى الصّبا ، عليل المَهاة

فيستحيل أن يكون البارودى هنا مستنداً إلى خبرة مباشرة ، لأن اجتماع العناصر فى هذه الصورة محال كما قلنا ، ولكن ماذا عليه ؟ إنه يستريح إلى هذه الألفاظ موضوعاً بعضها إلى جانب بعض لموسيقاها فى أذنه .

ترى هل كان البارودى حين يصف روضة المقياس فى شعره — وقد أكثر جداً من وصفها مما يدل على صلتها الوثيقة بحياته الخاصة — أقول : هل كان فى وصفه لروضة المقياس ، وهى لصيقة بنفسه ، يصدر فى الوصف عن رؤية العين أو كان يغلبه رنين اللفظ ؟ بعبارة أخرى هل كانت الصورة التى ينشئها صورة مرئية أو صورة سمعية ؟ إننى أميل إلى الظن بأن السمع عنده غالب على النظر ، وقراءته أسبق إلى قلمه من خبرة حياته ، وإلا لما دعا لروضة المقياس — الحبيبة إلى قلبه — بقوله :

فيا روضة حيّاك عارض　　من المزن خفاق الجناحين دالح
ضحوك ثنايا البرق ، تجرى عيونُه　　بودق به تحيا الربا والصحاصح
تحوك بخيط المزن منه يد الصبّا　　لها حلة تختال فيها الأباطح

فهذه دعوات مفهومة على لسان عربى يعيش فى الصحراء ، لكنها غير مألوفة على لسان المصرى ، إذا كان هذا المصرى متأثراً بالحياة من حوله ، هذا إلى أن الصبا (وهى رياح شرقية) يستحيل أن تحوك بخيط المزن حلة للأباطح فى مصر ، لأن الرياح الشرقية عندنا جافة لا تحمل السحاب ولا تنزل المطر ، وليست الربا مما يرى الرائى فى روضة المقياس ، لكن البارودى لا يستهدف شيئاً من هذا ، وإنما هدفه فخامة اللفظ وروعة الموسيقى بحيث يجىء البناء كله على نحو ما كان يبنى الأولون من ناحيته السمعية .

ثم انظر إلى هذه الصورة الرائعة التى يصف بها جماعة النخل ، حتى

يخيل إليك من دقة الصورة أنه لا بد واصف ما ترى عيناه ، لكنه يزل زلة تكشفه ، إذ يجعل الثمار آخذة فى الاحمرار وهو شىء لا يكون إلا صيفاً ، مع أن الصورة مرسومة فى أيام الربيع ، لكنه الجرس البديع الرائع هو الذى يملك عليه السمع فيمضى فى القول أيًّا ما كان الواقع الذى يحسه :

والباسقات الحاملات كأنها	عُمُدٌ مُشَعَّبَة الذُّرا ومنار
عقدت ذَلاذلَ سُوقِها فى جيدها	وسمت ، فليس تنالها الأبصار
فأصولها للسابحات ملاعب	وفروعها للنـيرات مطار
يبدو بها زَهْوٌ تَخال إهانَه	فُتُلاً تمشَّت فى ذُراها النار[1]
طوْراً تَميل مع الرياح ، وتارة	ترتد ، فهى تحرّك وقَرار
فكأنما لعبت بها سِنةُ الكرى	فتمايلتْ ، أو بينها أسرار
فإذا رأيت رأيت أحسنَ جَنّة	خضراء تجرى بينها الأنهار
يترنّم العُصفور فى عذَباتها	ويَصيح فيها العَنْدل الصفار
فالتُّرْب مِسْكٌ ، والجداول فضة	والقَطْر دُرٌّ ، والبَهار نُضار
فاشرب على وجه الربيع . . .	. . . .

* * *

ولماذا نطالب البارودى بما لم يقل إنه فاعله ؟ لماذا نبحث عن الأساس الأول فى شعره وقد كفانا مئونة البحث بعبارة مختصرة يصف فيها رأيه فى الشعر كيف يكون ، بل كيف يتم خلقه وتكوينه ؟ وهى عبارة أراها مفتاحاً لكل مستغلق فى هذا الباب ، إذ يقول : « إن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر ، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب ، فيفيض القلب بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسَلَة اللسان » .

فخطوات الخَلْق الشعرى عنده هى : فكر ، فقلب ، فلسان — وهى

(١) الإهان : عرجون الثمرة .

خطوات لو وصفناها بلغة علم النفس لقلنا : إنها : إدراك ، فوجدان ، فنزوع ، فإذا أخذنا الرجل بنص عبارته - وأولى لنا أن نفعل - رأينا أن نقطة البدء عنده إذا ما همّ بنظم قصيدة من شعره أن ترتسم فى ذهنه صورة ، إنه لا يقول إنه يبدأ بما يرى مباشرة ولا بما يسمع مباشرة بل يبدأ بصورة يتكامل بناؤها فى ذهنه أولاً ، وسيان بعد ذلك أن تكون الصورة مطابقة لمرئى أو لمسموع أو غير مطابقة ، وسواء عنده أكانت أجزاء الصورة متسقة على نحو ما تتسق الأجزاء فى الواقع الخارجى أم غير متسقة ، فلا ضير أن يجعل رياح الخريف شرقية ، وأن تتلون ثمار النخيل فى الربيع ، وأن تكون روضة المقياس مزيجاً من ربا وأباطح ، وأن يكون النيل صافياً رائعاً فى شهر الفيضان ، لا ضير عنده ولا بأس فى شىء من هذا كله ، لأنه يبدأ شوطه ببناء صورة فى ذهنه ، يخلقها خلقاً من عنده ، طابقت وقائع العالم أم لم تطابق ، ولما كان مورده الأساسى هو المقروء من شعر الأقدمين ، كانت أجزاء الصورة التى يبنيها - فى الأعم الأغلب - مأخوذة من العناصر التى وردت فى ذلك الشعر ، حتى لو لم تقع له العناصر فى خبرته الحية الواقعة .

لكن هذه الصورة الذهنية التى يبدأ شوطه الفنى ببنائها ، لا تقتصر على مجرد الإدراك العقلى الجاف لإطارها وفحواها ، كما يرسم المهندس مثلاً تصميماً لمنزل ، فيخطط غرفه وأبهاءه ، تخطيطاً موضوعيًّا على مقتضى الأمر الواقع ، لكن مرحلة ثانية - هى التى يقول عنها البارودى : إنها مرحلة القلب - تتولاها بشحنة عاطفية ، بحيث تصبح الصورة المرسومة وكأنما هى مظهر لحبه أو نفوره ، إنه لا يرسم الصورة ثم يقف منها على الحياد كما يفعل الشاهد فى المحكمة مثلاً ، بل يحورها هنا ويغيرها هناك ، يضع لها هنا أو هناك لفظة ترن على وتر مدبر مقصود ، كأنما هو رسام وقف أمام لوحته يميل برأسه يمنة ويسرة ليرى أين يضيف خطاً وأين يحذف

خطأ ، أين يضيف لوناً وأين يغير لوناً ، لتعمق الصورة فى وقعها على نفسه ونفس رائيها .

كل ذلك واللسان لم ينطق بعد ، حتى إذا ما تكاملت الصورة بناء ولوناً ، إذا ما تكاملت لحماً ودماً ، إذا ما تكاملت فكراً وقلباً ، أو عقلاً وعاطفة ، جرى بها اللسان ألفاظاً منضودة منظومة ، هى القصيدة من قصائده ، وإن للبارودى من هذه الصور لروائع وآيات ، أسوق لك منها صورتين أو ثلاثاً :

فهذه صورة صيد دعا إليه أصدقاءه فى مطلع الصبح فجاءوا إليه مسرعين بخيلهم وكلابهم :

وفتيان لهو قد دعوتُ وللكرى	خِباء بأهداب الجفون مُطَنَّب
إلى مربع يجرى النسيمُ خلاله	بنشر الخُزامَى ، والندى يتصبّب
فلم يمض أن جاءوا مُلَبِّين دعوتى	سِراعاً ، كما وافى على الماء ربرب
بخيل كآرام الصريم ، وراءها	ضوارى سلوق : عاطلٌ ومُلَبَّب
من اللاءِ لا يأكلن زاداً سوى الذى	يُضَرِّسْنه ، والصيد أشهى وأعذب
ترى كل مُحْمَرِّ الحَمَاليق فاغر	إلى الوحش ، لا يألو ، ولا يتنصّب
يكاد يفوت البرق شدّاً إذا انبرت	له بنت ماء ، أو تعرّض ثعلب

هذه صورة للصيد متكاملة البناء ، ولو اقتصر البارودى على العناصر الهيكلية التى تُكوِّن إطار الحوادث ، لاقتصر الأمر على صورة عقلية ، لكنها أصبحت شعراً حين أضاف إلى العقل قلباً وإلى الهيكل العظمى وجداناً ، لو قال مثلاً : وفتيان لهو قد دعوت إلى مربع يجرى النسيم خلاله ، وكان الندى عندئذ يتصبب ، فلبوا دعوتى سراعاً بخيل بيض تجرى وراءها كلابهم السلوقية التى يقف الواحد منها إزاء الصيد وهو محمر العين فاغر الفم ، لو قال البارودى هذا لكملت الصورة عند التصور العقلى ، لكن مرحلة أخرى كان لا بد منها عنده ، هى مرحلة النفثة الوجدانية ،

فالنسيم الذى يجرى خلال مربع الصيد يجرى « بنشر الخزامى » ، والسحاب حين وافوه الموعد المضروب ، إنما وافوا « كما وافى على الماء ربرب » ، والخيل البيض كانت « كآرام الصريم » (أى الظباء البيض على الرملة المنقطعة) ... وهكذا إلى آخر هذه اللمسات التى جعلت من هيكل الحوادث صورة حية مترعة بالشعور .

وهذه صورة أخرى لأباريق الشراب وحولها الكئوس :

يتساقون بالـكئوس مُداما   هى كالشمس فى قميص إياة[1]

فى أباريقَ كالطيور اشرأبّت   حذَر الفتك من صِياح البُزاة

حانيات على الكئوس من الرأ   فة ، يُرْضعنهنّ كالأمّهات

فليست العبرة هنا بعناصر الصورة كما تراها العين ، بل بهذه الإضافات التى يضيفها الشاعر ليستثير بها وجداناً من نوع خاص ، هو هذا الحنان الدافئ العاطف ، فلعل مجلس الشراب حين تمثله فى ذهنه كان هامساً خافتاً على نحو ما يقتضيه اجتماع العاشقين .

ثم انظر إلى هذه الصورة التى يصور بها ميدان القتال فى الحرب بين تركيا وروسيا وقد اشترك فيها البارودى ، هى صورة تطالعها فتكاد ترتعد خوفاً حين تحس ظلمة الليل قد أطبقت على تيه من الأرض ، وليس فى أطباق الجو إلا العواصف تزأر وإلا السحاب يلف السماء ، وسيول المطر دافقة على الأرض ، وقد اعتصمت كواسر الطير بقنن الجبل وكمنت الذئاب فى جوف الوادى :

وأصبحت فى أرض يَحار بها القَطا   وترهَبها الجِنّان وهى سوارح

بعيدةُ أقطار الدّيامِيم ، لو عدا   سُلَيْكٌ بها شأواً قضَى وهو رازح

تَصيح بها الأصداء فى غسَق الدجى   صياحَ الثكالَى هيّجتها النوائح

(١) الإياة : نور الشمس .

تردت بسَمُّور الغمام جبالُها وماجت بتبار السيول البطائح
فأنْجادُها للكاسرات مَعاقل وأغوارها للعاسلات مسارح

• • •

ويستطرد الشاعر فيصور القتال وقد اضطربت به أرض المعركة :

فلا جوَّ إلا سمهريٌّ وقاضب ولا أرضَ إلا شَمَّرِيٌّ وسابح
ترانا بها كالأُسْد نرصد غارةً يطير بها فَتْقٌ من الصبح لامح
مدافعُنا نُصْبَ العدا ، ومشاتُنا قِيامٌ ، تَليها الصافنات القوارح
ثلاثةُ أصناف تقيهن ساقةٌ صيالَ العدا إن صاح بالشر صائح
فلست ترى إلا كُماةً بواسلاً وجرداً تخوض الموتَ وهى ضوابح
تُغير على الأبطال والصبحُ باسم وتأوى إلى الأدغال والليلُ جانح

وإذا كان الشعر التصويرى يختلف عن لوحات الرسام بما فيه من فعل وحركة ، فإنى لأرى الفعل والحركة فى هذه الصورة البارودية وفى غيرها قد بلغا حد الكمال ،

• • •

والفعل والحركة هما من أبرز ما يميز الشعر دون سائر الفنون ، فلئن كانت لوحة الرسام أو التمثال — يشغل حيزاً من مكان ، وتكفيه النظرة الواحدة فى اللحظة الواحدة لتلم بأطرافه كلها ، فالشعر — كالموسيقى — يملأ فترة من زمن ، فلا بد من امتداد زمنى ، طال أو قصر ، لقراءة القصيدة من الشعر ، ولذلك كان أنسب ما يناسب الشعر هو ما يمتد على فترة من زمن ، أعنى حركة وفعلاً تتطور أجزاؤه بحيث يستلزم طولاً زمنياً لتمامه ، إن عبقرية التصوير وعبقرية النحت هما فى تجميد لحظة معينة فى مكان ثابت ، وأما عبقرية الشعر ففى إبراز الفاعلية والنشاط الحركى الذى ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبات :

ويكاد يستحيل أن تجد للبارودى قصيدة تخلو من الحركة أو الإيحاء بها ، وهأنذا أفتح الديوان اتفاقاً ، فأقرأ :

وخميلة بكرت سماوةُ أيْكها ... تحمى الهجيرَ عن النفوس وتدرأ

تستنّ فيها الريحُ بين منَابت ... خضراء ، يغشاها الجبان فيجرؤ

تستوقف الأبصارَ فى غُدرانها ... صُوَرٌ تزول مع النسيم وتطرأ

فالوُرق تهتف ، والربارب ترتعى ... والعِينُ تبغَم ، والبلابل تَصْرأ

شجراء تسلكها السَّمومُ فتغتذى ... رَهْواً ، ويسكنها الهجيرُ فيمرأ

فالريح تكتب والغدير صحيفة ... والسحب تنقُط ، والحمائم تقرأ

واقرأ هذا البيت من قصيدة فى مجلس شراب :

فهات وخذ واشرب ودر واسق وارتجع ... إلى الدَّوْرِ من بدء على الندماء

• • •

فى محيط من الركاكة انطلق هذا الصوت العربى المبين ، انطلق إبان الثورة العرابية وبعدها ، فكان بمثابة ثورة كبرى جاءت فى غضون ثورة صغرى ، فلئن كانت الثورة العرابية ثورة قومية وطنية ، فقد جاءت لفتة البارودى إلى مجد آبائه وأجداده ثورة عربية شاملة ، ولقد أصيبت الثورة الصغرى بنكسة ، وأما هذه الدعوة العربية فقد ضربت بجذورها ونمت وترعرعت وارتفع فرعها إلى السماء ، إذ استجاب لها شاعر بعد شاعر ، وداعية بعد داعية ، حتى أصبحنا وفاتحة دستورنا أننا جزء من أمة عربية ، عقدت عزيمتها بعون الله على أن يكون طارفها استئنافاً لتليدها — بدأت الثورة عرابية فجعلها شاعرنا البارودى ثورة عربية ، تلك هى رسالة العروبة فى شعر البارودى ، كأنما كان البارودى وحده حزباً بأكمله ، وكأنما

كان شعره روحاً ينفخ فى جسد عملاق فتر ووهن على مر الزمن ، فاستيقظ هذه اليقظة الواعية التى نحياها اليوم بفضله وفضل تابعيه .

وإنى وإن أصبحت فرداً فإننى ... بنفسى عشير ليس ينجو طريدُه
ولى من بديع الشعر ما لو تلوته ... على جبل لانهال فى الدوِّ ريده
إذا اشتد، أورى زندةَ الحرب لفظُه ... وإن رقّ أزرى بالعقود فريده
يقطّع أنفاسَ الرياح إذا سرى ... ويسبق شأوَ النيّرين قصيده
إذا ما تلاه مُنْشِد فى مقامه ... كفى القومَ ترجيعَ الغناء نشيده
سيبقى به ذكرى على الدهر خالداً ... وذكْر الفتى بعد الممات خلوده

طبيعة الشعر وصلتها بالأخلاق

أريد أن أبدأ حديثي هذا بما سوف أنتهي اليه اختصاراً للطريق أمام من لا يصرون على قراءة ، وهو ان الفنون ـ والشعر أحدها ـ لم تخلق لتخدم الأخلاق ، إلا أن يجيء ذلك بطريق غير مباشر ولا مقصود .

والنقطة الأولى ، التي أريد لها أن تكون الركيزة الأساسية في حديثي هذا لأنها لو ظفرت منا بالقبول ، جاءت نتائجها تترى في جلاء ، هي الفوارق بين القيم العليا الثلاث : قيم الحق والخير والجمال ، فلئن جمع بينها انها معايير نلجأ اليها طلباً للهدى ، فهي تعود فتتفرق ـ ليكون لكل منها مجال خاص ، فأما قيمة الحق فمجالها العلوم ، أو ما يجري مجرى العلوم من شئون الحياة العملية ، وأما الخير فمجاله أفعال الإنسان الإرادية ، وأما الجمال فمجاله الفنون .

هي مجالات ثلاثة ، وعليها قيم ثلاث ، تلتقي كلها في الإنسان ، لكنها من الاختلاف فيما بينها ، بحيث إذا اختلط في أذهاننا حابلها بنابلها ، خرجنا من الخليط بحياة مطموسة المعالم ، لا العلم فيها علم ، ولا الأخلاق أخلاق ، ولا الفن فن .

قيمة الحق تتميز من اختيها بأنه لا دخل للإنسان في اختيارها ، فأمامه حقيقة واقعة ، كالشجر والحجر والماء والأفلاك ، ولقد أمده الباحثون عن تلك الحقيقة الواقعة بأقوال يزعمون له أنها قوانين الأشياء ، فما عليه ـ ليعرف أين الحق فيها وأين الباطل ـ إلا أن يقيس القول بالواقع ، فلا حيلة له في الأمر ، لأنه مفروض عليه .

وأما الأختان الأخريان : قيمة الخير وقيمة الجمال فمختلفتان عن ذلك لأنهما مأخوذتان لا من عالم الواقع كما يقع ـ بل هما مأخوذتان من

عالم الامكان ، فبادئ الأخلاق هي ما « يمكن » للفعل البشري أن يصعد اليه ، وسواء استطاع ذلك بالفعل أم لم يستطع ، فالمبادئ هناك أقامها الإنسان ـ أو أقيمت له ـ لتكون الهدف المنشود ، وبدائع الفنون هي ما « يمكن » أن يلوذ به الإنسان من واقع كريه ، وكذلك هي ما يمكن أن يفسر لنا سلوك الإنسان .

لكن هاتين القيمتين ، وان تشابهتا في التعلق بالمثل الأعلى ، فهما تختلفان : فمهمة الأخلاق هي أن تقوّم المعوج من سلوكنا ، ومهمة الفنون ـ ومنها الشعر ـ هي أن تفسر سلوكنا لا أن تقومه .

لنأخذ فكرة من الأخلاق ، وصورة من الشعر ، كي نتبين الفارق بينهما ، تقول لنا الأخلاق ـ مثلاً ـ بوجوب التعاون بين الناس ، فيكون الهدف من قولها هذا هو أن نصلح حياتنا العملية ، بحيث ندخل فيها التعاون إذا لم يكن قائماً ، ويعطينا الشعر صورة لرجل يطلق عليه اسم هاملت ، لا لكي نصحح شيئاً في حياتنا ، بل لنفهم تلك الحياة كلما صادفنا بين الناس رجلاً شبيهاً بهاملت .

وعلى ضوء هذه التفرقة بين الأخلاق والشعر ، إذا سئلنا : هل يؤثر الشعر في أخلاق الناس ؟ أجبنا في ثقة : ليست هذه مهمته . فان جاء تأثير كهذا ، فانما يجيء بطريق غير مباشر ولا مقصود .

٢

لفيلسوفنا أبي نصر الفارابي نظرية في طبيعة الشعر ، يحق لنا ، بل يجب علينا ـ نحن الوارثين لهذا التراث العقلي العظيم ـ أن نفاخر بها أصحاب المذاهب النقدية المعاصرة ، فقبل أن ترطن ألسنتنا بما قاله فلان أو علان من غير أهلنا ، ينبغي أولاً أن نستمع إلى ما قاله ذوونا فيما نريد الحديث فيه ثم نقارن به ، ونزيد عليه ـ مما قاله الآخرون .

للفارابي ـ كما قلت ـ نظرية في طبيعة الشعر ، جديرة منا بالنظر الفاحص لأنها تلقي شعاعاً قوياً من الضوء على علاقة الشعر بالأخلاق ،

وملخصها هو أن للطريق بين الشعر في طرف ، وسلوك الإنسان في طرف آخر ، ثلاث مراحل :

فهنالك ــ أولاً ــ صورة يرسمها الشاعر ، كما أن هناك ــ ثانياً ــ خبرة ماضية مخزونة في الذاكرة ، فإذا ما طالعنا الصورة التي رسمها الشاعر ، استدعت من مخزون الذاكرة شيئاً من الخبرة الماضية ، ذا علاقة بها ، من تشابه أو تباين ، وهنا تأتي المرحلة الثالثة ، وهي أن نبني على تلك الخبرة المستدعاة من الذاكرة وقفة سلوكية إزاء العالم ــ وعلى ذلك فيمكن القول بأن الصورة الشعرية كانت هي المحرك لنا في توجيه سلوكنا ، وان يكن ذلك قد تم عرضاً وبلا قصد صريح .

ويبدو لي ان هذه النظرية الفارابية في طبيعة الشعر ، تحلل الإشكال الذي ما انفك قائماً بين النقاد ، وهو : هل يخضع الفن لمبادئ الأخلاق ؟ أو بعبارة أخرى تلوكها ألسنة نقادنا اليوم : أيكون الفن هادفاً أم لا يكون ؟ فلو كان الفارابي بيننا اليوم لأجاب : كلا ، ليس الفن هادفاً بطبيعته ، ولكن ذلك لا يمنع أن تأتي منه النتائج السلوكية التي نريدها ، وذلك شبيه بقولنا : ان الريح قد دفعت شراع السفينة فحركتها ، لكن الريح كانت لتظل هي الريح بكل مقوماتها ، ان كانت هنالك سفينة تتحرك أو لم تكن .

انه لا مناص لنا من التفرقة الفاصلة بين مجال الشعر من ناحية ، ومجال الأخلاق من ناحية أخرى ، فلكل من المجالين طبيعته ومعياره ، وان الشعر ليظل شعراً ، سواء ارضيت عنه مبادئ الأخلاق أم لم ترض ، ما دام قد حقق لنا ما تقتضيه طبيعة فنه فلا فرق عند الفن بين أن يصور الشاعر فضيلة أو أن يصور رذيلة ، طالما هو قد أجاد الفن في كلتا الحالتين ، ان دنيا الشعر ترحب بأبي نواس ترحيبها بزهير ، وان ملتن بفردوسه المفقود لشاعر في الجانب الالهي من قصيدته كما هو شاعر في جانب تصويره للشيطان .

ومع ذلك فالنظرية الفارابية ــ كما أفهمها ــ تريحنا من العناء ، وتقف بنا موقفاً وسطاً ، لأن مؤداها هو ان تصوير الشاعر يعقبه تغير في سلوك الإنسان . دون أن يكون ذلك التعاقب عن سببية حتمية فالشعر يظل شعراً

بقيمته الفنية ، حتى لو لم يعقبه تغير في السلوك ، كمثل الريح وشراع السفينة ، الذي قدمناه ، فإذا قلنا ان الغاية الخلقية هي مدار البناء الفني ، وجب أن نضيف إلى هذا القول ، بأن الشعر يبطل أن يكون شعراً ، إذا هو قدم لنا تلك الغاية الخلقية وعظاً مباشراً ، إذ لا بد – في نظرية الفارابي – من بناء الصورة الخيالية أولاً . وهي الصورة التي لا تراعى في بنائها إلا معايير الفن الشعري وحدها ، ثم يترك الأمر لما توحيه الصورة المرسومة لمن يطالعها ، فإذا كانت صورة محببة إلى نفسه ، تقمصها وسلك على هداها ، أو كانت صورة منفرة ، عافها وكف عن مزج نفسه بها ، وهكذا يحقق الفن الشعري ما يراد له أن يحققه في مجال الأخلاق بطريق غير مباشر ، ودون أن يفرط في شروط الفن الشعري وما يقتضيه .

٣

إن ألف باء العمل الفني ، هي أن يستقطر الفنان من مادة فنه كل قطرة فيها ، فلكل فن مادته الخامة ، للموسيقى الصوت ، وللتصوير الضوء أي اللون ، وللشعر اللفظ ، وللنحت الحجر ، ومهمة الفنان الأولى إزاء مادته الخامة أن يخرج منها عبقريتها الدفينة فيها ، فأول ما نطالب به الشاعر العربي ، هو أن يظهر لنا عبقرية اللغة العربية وان يخرج إلى الآذان مكنون سرها ، وانه لهراء العابثين بمجدنا ذلك الذي نسمعه من بعض شعرائنا اليوم . من دعاة العامية ، أو من القائلين باستخدام الشعر وسيلة لغاية أسمى منه ، فإذا كنت شاعراً . فالأولوية هي للشعر ذاته ، ثم تأتي بقية الأغراض عوارض طارئة على الجوهر .

مادة الشعر ألفاظ مما تستخدمه أنت وأستخدمه أنا في قضاء شئون حياتنا ، لكن لكل لفظ جانبين ، فلها الدلالة المنطقية التي نشير بها إلى الأشياء ، ولها كذلك الغزارة النفسية وعلى هذا الجانب النفسي يرتكز الشعر .

فليست كلمات اللغة بمقتصرة على كونها رموزاً كرموز الرياضة ، بل هي إلى جانب هذا تشبه الكائنات الحية في تطورها كلما امتد بها زمن استعمالها ، إذ تظل اللفظة تزداد امتلاء بأبعادها الوجدانية مع تنوع الظروف

التي تتقلب فيها مع القلوب ، وليست كل ألفاظ اللغة في هذه الغزارة الوجدانية بسواء ، بل منها ما لا يجري مع تيار المشاعر إلا بأقل القليل ، وعندئذ يكاد يقتصر على دلالته المنطقية وحدها ، ولكن منها كذلك ما يعب عباً من تيار المشاعر حتى لتصبح اللفظة كنبضة القلب ، ومن هذا النوع الغزير بأغوار الوجدانية ينسج الشاعر شعره .

الشعر هنا على نقيض العبارة العلمية ، فلئن كان المثل الأعلى للعبارة العلمية هو أن تكون واحدية المعنى ، لا يداخلها لبس ولا غموض ، ولا يتعدد تفسيرها عند القارئين ، فان المثل الأعلى للقول الشعري هو أن يحمل من المعاني ما لا حصر له إذا استطاع الشاعر ذلك ، بحيث تتعدد زوايا الرؤية عند مختلف السامعين أو القارئين ، وذلك لأن الشاعر إذ ينتقي لشعره أغزر الألفاظ قدرة على استثارة المشاعر ، فانما يسوق لنا في قوله الشعري ما يمكن أن تكون له استجابات مختلفة عند مختلف المنشدين ، ولذلك فسؤالنا الأول عند تقدير القيمة الشعرية ليس هو : ماذا قال الشاعر ؟ بل هو : كيف قال الشاعر ما قاله ؟ .

ولكي ترى الفارق البعيد في الألفاظ بين دلالاتها المنطقية ومضموناتها الوجدانية انظر إلى هذه الكلمات ــ مثلاً ــ ماء ، ظل ، وطن ، أم ... انظر اليها من حيث هي أسماء تحدد معناها القواميس ثم انظر اليها مثيرات للوجد والحب والألم والأمل ، انظر إلى ما تثيره كلمة ماء عند الظامئ ، وكلمة ظل عند التائه في الصحراء وكلمة وطن عند المجاهدين في سبيل الحرية لبلادهم ، وكلمة أم عند كل إنسان .

إن الدلالة المنطقية للفظة تجعل اللفظة رمزاً رياضياً لا حياة فيه ، بل ان قوتها عندئذ هي في أن تخلو من الحياة حتى لا يفسد المعنى ، وأما في الدلالة النفسية فان اللفظة تكون كالمنجم الذي يعطيك من مكنونه بقدر ما تحفر جوفه لتستخرج ما فيه ، وأقول ذلك لتزداد وضوحاً بأن الشعر ــ كغيره من الفنون ــ يقف عند وسيلته لا يريد وراءها وراء ، فإذا رأينا وراء تلك الوسيلة هدفاً فانما جاء ذلك هدفاً غير مقصود .

ومن هذه النقطة ذاتها ، انبثقت مناقشات ، وما تزال تنبثق ، وأغلب الرأي هو أنها سوف تظل ، ما دامت في الدنيا فنون ينتجها ناس ويتلقاها آخرون ، وهي مناقشات مدارها هذا السؤال : أئذا كانت وسيلة الفن هي في الوقت نفسه هدفه الأول والأهم ، بحيث إذا وجدنا له هدفاً آخر وراء تلك الوسيلة ، عددناه هدفاً جانبياً لم يقصد لذاته ، أفيكون الفن – إذن – منحصراً في ذاته وبغير معنى ؟ أيعزف الموسيقى لنفسه ، وينشد الشاعر الشعر لنفسه ؟ فإذا كانت الفنون موجهة إلى الناس ، فماذا يراد لها أن تقول لهم ؟ هل يراد لها – مثلاً – أن تحمل لهم رسالة في السياسة أو في الأخلاق أو في حقيقة الكون والكائنات أو غير ذلك ؟ .

وجوابي عن هذا السؤال – وهو سؤال ذو خطر بالغ فيما يشيع بيننا اليوم من حديث عن الفن الهادف وغير الهادف – أقول ان جوابي عن هذا السؤال الهام ، قريب من وجهة النظر التي طرحها فيلسوفنا الفارابي عن الشعر ، والتي أسلفت ذكرها ، ولعلي لا أخطئ كثيراً إذا قلت انه كذلك جواب شبيه بما قاله الناقد المعاصر رتشاردز حين تعرض لطبيعة الشعر بصفة خاصة ، والفن كله بصفة عامة ، وهو ان الفن يعني ما يعنيه بالايحاء لا بالتوجيه المباشر ، فقد توحي اليك قصيدة الشعر بما توحي ، في الأخلاق وفي غير الأخلاق ، على انها في الوقت نفسه ، قد توحي لغيرك بمعنى آخر ، دون أن يكون أحدكما حجة على الآخر ، ومن هنا يجيء للشعر ثراؤه في تنوع التأويل ، وأما إذا أردنا أن نعثر له على المعنى الواحد الوحيد قصد اليه الشاعر والذي لا يختلف في تحديده قارئان ، فذلك أمر عسير ، لسبب بسيط وهو ان ذلك المعنى الواحد الوحيد – إن وجد – فهو في بطن الشاعر كما كانوا يقولون .

أعيد القول مرة أخرى : ان وسيلة الشعر ، والتي هي اللفظ ، هي في الوقت نفسه هدفه الأول والأهم ، يقف الشاعر عند لفظه وقفة المصور عند ألوانه ، والموسيقي عند أنغامه والنحات عند قطعة المرمر أو الجرانيت يسأل نفسه : كيف أستخرج من جوف هذا اللفظ عبقريته في جرس النغم وتلوين الصورة والقدرة على الإيحاء ؟ .

ولنضرب هذا المثل توضيحاً لتغلغل الشاعر في حنايا لفظه ، على وجه غير مألوف لنا عند استعمال اللغة في شئون الحياة الجارية :

روي أن الخنساء سمعت حسان بن ثابت ينشد في عكاظ قوله :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرون من نجدة دماً

فقالت له الخنساء تنقده ، وهي الشاعرة الخبيرة باللغة وسرها : ضعّفت افتخارك وانزرته في عدة مواضع .

قال : كيف ؟ .

قالت : قلت « لنا الجفنات » والجفنات ما دون العشر ، فقللت العدد ، ولو قلت « الجفان » لكان أكثر ، وقلت « الغر » والغرة هي البياض في الجبهة ، ولو قلت « البيض » لكان أكثر اتساعاً ، وقلت « يلمعن » واللمع شيء يأتي بعد الشيء ولو قلت « يشرقن » لكان أكثر لأن الإشراق أدوم من اللمعان ، وقلت « بالضحى » ولو قلت « بالعشية » لكان أبلغ في المديح ، لأن الضيف بالليل أكثر طروقاً ، وقلت « أسيافنا » والأسياف دون العشرة ، ولو قلت « سيوفنا » لكان أكثر ، وقلت « يقطرن » فدللت على قلة القتال ، ولو قلت « يجرين » لكان أكثر لانصباب الدم ، وقلت « دماً » و « الدماء » أكثر من الدم ....

ومن نقد الخنساء الشاعرة لحسان بن ثابت ، ترى كيف يغوص الشاعر في جوف اللفظة ، ولا يكتفي بظاهر دلالتها ، أو بمجرد كونها تشير إلى مسميات بعينها وذلك لأن الشاعر يريد لكل لفظة في شعره أن تجيء مترعة بمعناها وفحواها ، انه يستخدم اللفظة على نحو فريد ، لا يشبهه أي ضرب من ضروب استخدامها الأخرى ، انه يريد من اللفظة أن توحي وأن تستثير عند السامع حلو ذكرياته أو مرها .

لقد قيل كلام كثير عمن المترادفات في اللغة ، ان اللفظتين المترادفتين في المعنى – عند المتكلم من عامة الناس – تغني احداهما عن الأخرى لأنها تساويها ، فقل عن رجل انه أبي أو أنه والدي ، فالأمر سيان ؟ أو قل عن

عن حيوان أنه الليث أو أنه الأسد فقد دللت عليه بأي اللفظتين ، لكن الأمر مختلف عند الشاعر الذي يحس باللفظ احساساً آخر أغنى وأغزر ، إذ اللفظتان المترادفتان عنده تتقاربان تقارب الشقيقتين في أسرة واحدة لكنهما لا تتطابقان فتراه ينتقي منهما ويختار .

تلك هي طبيعة الشعر أو قل انها طبيعة الفن على اطلاقه ، وأعني الاهتمام بوسيلة الأداء لأنها إلى جانب كونها وسيلة فهي في الوقت نفسه الغاية الأولى فمن الأجحاف بالشعر أن نطالبه بالخروج عن نفسه وبالتنكر لطبيعته ، فيخدم شيئاً آخر سواه . أخلاقاً أو غير أخلاق ، لكن لا خوف على هذا الشيء الآخر ، فسيُخدم بما يحقق رغابتنا في ذلك سيخدم بالطريقة التي ترضي الفن ، الا وهي طريقة الإثارة والإيحاء .

إن الشاعر إذا سها عن فنه لحظة ــ وقد يسهو ــ فوقف منا موقف الواعظ المرشد فانه في هذه اللحظة عينها ، ينفي عن نفسه أن يكون شاعراً ، فأفضل ما يكون الشاعر معلماً أخلاقياً حين لا يحاول أن يعلم ، ولقد يكون عند الشاعر شيء من حكمة الحياة يريد أن يعلمنا إياها ، بل هو أحق الناس بجمع الحكمة من تضاعيف الحياة ، لأن ــ رجلاً أرهفت حواسه بمثل ما أرهفت حواس الشاعر ، تكون حكمة الحياة أقرب إلى أطراف أنامله منها إلى سواه ولكن من ادراك أن الحكمة التي يستقطرها الشاعر من حقائق الحياة يتحتم أن تجيء خادمة للأخلاق كما نريدها ؟ أفلا يجوز أن تكون رؤية الشاعر للنفس البشرية أن الظلم شيمتها ، وانها إذا عفّت عن الظلم فلعلة خافية ؟ أو أن تكون رؤيته لطبائع الناس هي انهم منافقون يقولون لمن يلقى الخير ما يشتهي وأن يكون قولهم كذباً ، ويديرون ظهورهم لمن أخطأ النجاح والتوفيق ؟ .

ومهما يكن من أمر فليكن واضحاً ان تجميع الحكمة على هذا النحو ليس هو الشعر لأنها ضرب من التعميم ، والتعميم في الأحكام عمل عقلي ، لا شأن للذوق الشعري فيه الهم إلا أن يكون جانب الفن منه هو طريقة الصياغة ، الشعر في أخص خصائصه يقف عند الجزئيات المفردة ، من

سلوك أو مرئيات أو غير ذلك مما يجيء ادراكه محدداً بحدود المكان والزمان ، فإذا رأيت أحكاماً عامة ترد في سياق الشعر ، فاعلم انها إنما جاءت لا لتكون شعراً بذاتها بل جاءت لتكمل صورة جزئية فردية فريدة أراد أن يصورها الشاعر كأن تجيء - مثلاً - على لسان إحدى الشخصيات في مسرحية شعرية انك إذا كنت حكيماً فلست بشاعر ، وان كنت شاعراً فلست بحكيم ، ولم تفت هذه التفرقة بين الحكمة والشعر أسلافنا ، فقال بعض نقاد العرب الأقدمين : المتنبي والمعري حكيمان ، والشاعر هو البحتري .

٤

إن من أعمق الكتب التي شهدها مجال النقد الفني ، كتاب « لاوكون » للشاعر الناقد الألماني « لِسِنْج » ، فلقد فصل القول في بيان التفرقة بين الفنون موضحاً كيف أن لكل فن مجاله الخاص لا تظهر عبقريته إلا فيه فإذا كانت هذه التفرقة واجبة بين فن وفن ، مع ان الفنون أبناء أسرة واحدة ، فالتفرقة أوجب بين الفن من جهة وما ليس بفن من جهة أخرى ، فلو أراد فن الشعر أن يكون رسالة أخلاقية ضاع منا الفن والأخلاق معاً .

وعندما أراد لسنج أن يحدد مجال الشعر قال انه الفعل ، سواء كان ذلك الفعل فعلاً لكائن حي أم كان فعلاً لكائن من كائنات الطبيعة من غير الأحياء ولما كان الفعل في طبيعته سيرة من أحداث تتعاقب على فترة من زمن ، كان الحدث الزمني هو لب الشعر وصميمه فليس من مجال الشعر أن يصف شيئاً ثابتاً في مكان - لأن ذلك من شأن التصوير وانما الحركة هي مجال الشعر وحركة الحياة بصفة خاصة ، ولذلك فلا عجب انه إذا كان من شأن التصوير والنحت أن يجمدا موضوعاتهما لتسكن فيها الحركة عند لقطة ثابتة ، فان من شأن الشعر أن يحرك موضوعه حتى لو بدا في ظاهره شيئاً ساكناً ومن هنا ترى الشاعر يتحدث إلى الأشياء وكأنها في وجدانه كائنات حية يحدث الجبل والبحر والسحاب والهواء ، كما يحدث ناقته وجواده ، فضلاً عن حديثه مع الأناسيّ من الموتى أو من الأحياء ، فالكون كله في وجدان الشاعر مفعم بالحياة لأنه متدفق بالحركة

ولولا الشعر – كما يقول العقاد – لظلت الطبيعة خرساء كما تحب أن تراها النظرة العلمية ، يقول :

والشعر ألسنة ، تفضي الحياة بها إلى الحياة ، بما يطويه كتمان
لولا القريض لكانت – وهي فاتنة – خرساء ليس لها بالقول تبيان
ما دام في الكون ركن للحياة يُرى ففي صحائفه للشعر ديوان

فلئن كانت النظرة العلمية تجعل الإنسان جزءاً من الطبيعة ، تجعله ظاهرة من ظواهرها ، فان الشعر يجعل الطبيعة جزءاً من الإنسان ، تحيا بحياته ، وتنشط بفاعليته ، ليس فيها عنده شيء موات .

يقول لنا الشاعر بشعره : هذه هي الحياة وهذا هو نبضها كما أحسه ، وان لم يستطع أن يحسه معي سائر البشر أجمعين ، فماذا يقول الأخلاقي ؟ انه يقدم لنا المبادئ المطلقة الثابتة ليقول لنا : هذا هو ما ينبغي أن تكون عليه الحياة البشرية ، والفرق بين ما هو كائن في تصور الشاعر ، وما ينبغي أن يكون ، هو الفرق بين الشعر والأخلاق .

٥

الأخلاق تأمر ، والشعر يفسر ، بماذا يأمرنا شعر المتنبي أو شعر أبي العلاء ، مع انهما الشاعران اللذان وصفهما القدماء بانهما حكيمان وبين الحكمة ومبادئ الأخلاق وشيجة قربى ، بماذا يأمرنا شعرهما ؟ انه لا يأمرنا بشيء ولكنه يزيدنا فهماً لطبائع البشر .

الشعر كاشف عما استتر من لواعج النفس وخلجاتها ، لا يفرق في ذلك بين خير وشر ، انه يكشف الغطاء عما لا تراه العين العابرة من طبائع الناس ، وانه لمن عجب ان هذا الإنسان في وسعه أن يعلو إلى أسمى مدار الفضيلة ، كما في وسعه كذلك أن يسفل إلى أحط مهاوى الرذيلة ، ومهمة الشعر أن يغوص إلى الأعماق الخبيئة ليرى الرواسب على القاع ، فيخرجها من حالة اللاشعور المبهم الغامض ، إلى حالة التصوير الواضح ، ليرى الإنسان نفسه كما هي ، ان الشاعر إذ يصور لك فرداً معيناً ، أو حالة شعورية خاصة ، من حب أو كراهية أو غضب أو رضى فهو يقدم لك

العام في الخاص ــ وهذا هو موضع الاعجاز في جيد الشعر ، إذ هو يقدم لك حالة مفردة ، ولكنها في الوقت نفسه تصلح أن تكون نموذجاً تفسّر به سائر الحالات .

الأخلاق تنهانا عن الرذيلة وتحضنا على الفضيلة ، أما الشعر فيفتح أعيننا على منابع الرذيلة والفضيلة معاً ، فإذا كان عملنا بهذه الينابيع يقوّم سلوكنا من تلقاء نفسه بلا وعظ صريح ــ كان ذلك هو الجانب الأخلاقي من الشعر .

الشعر محايد ، يصور لك العبقري والأبله على حد سواء ، فهو كالشمس تشرق على الكائنات بغير تمييز وانه لخطأ شائع بيننا أن يقال عن الشعر انه تعبير عن نفس صاحبه ، لكن هذا التعريف الضيق قد ينطبق على قلة قليلة من الشعر الغنائي ، أما الشعر من الضروب الأخرى فلا شأن له بنفس صاحبه ، لأن نفس الشاعر من حيث هو فرد واحد ، ليس لها كل هذه الخطورة في حياة الناس ، وأقرب إلى الصواب أن نقول ان الشاعر بعبقرية الفن في فطرته ، يعطينا من نفسه الحالة الخاصة ، فإذا هي تصوير للإنسان من حيث هو نوع بشري متجانس الأفراد .

وإذا كان الشاعر يعبر عن نفسه هو ، فكيف أمكن للشاعر المسرحي ــ مثلاً ــ أن يسوق في مسرحية واحدة حشداً من الأنفس المتباينة ، فأي هذه الأنفس تكون نفس الشاعر ؟ في أي الأشخاص الذين صورهم شكسبير يعبر الشاعر عن ذاته ؟ أهو ترويلس العاطفي الساذج (في مسرحية ترويلس وكرسيدا) أم هو هكتور الفارس النبيل ؟ أهو يوليسيز ذو الفكر الناصع ، أم هو كاسندرا التي ترى العالم قاسياً لا رحمة فيه ؟ ان الشاعر يقدم هؤلاء وغير هؤلاء لا يقول عن أحد منهم أنه أخطأ أو أصاب وذلك لأنه لم يكتب ليدعو إلى شيء بعينه ، وانما كتب ليكون شاعراً .

هن أخوات ثلاث : العلوم والفنون ودنيا السلوك ، العلوم قانونها الحق ، والفنون قانونها الجمال ، ودنيا السلوك قانونها الخير ، وعلى رؤوسهن تقوم الحضارة ، كما يقوم المثلث على أضلعه الثلاثة ، تلتقي الأضلاع عند الرؤوس ، لكن واحداً منها لا يلغي واحداً .

ديانة شاعر

١

لم يكن طاغور فى كل ما قاله عن الدين عالماً متبحراً ولا فيلسوفاً — على حد تعبيره هو — فهو لم يلجأ إلى صحائف الأسفار يجنى منها ثماره ، كلا ولا هو قد أعنت الفكر إعناتاً وكدّ الذهن كدّاً يكشف عن العلم خلال مسالكه العسيرة ، بل ركن شاعرنا إلى مشاعره المباشرة فى بساطتها ونضارتها ، وذلك أن الإنسان إن يكن قد اتخذ سطح الأرض طعامه ومأواه ، وإن يكن كذلك قد مدّ من آفاق عيشه حتى لا ينحصر فى لحظته الراهنة كما يفعل الحيوان الأعجم فوعى التاريخ فى ذاكرته وعياً زاده علماً على علم وحكمة على حكمة ، إلا أنه بالإضافة إلى هذا كله قد اصطنع لنفسه ملاذاً آخر يسكن إليه كلما أراد تحقيقاً لذاته ، ألا وهو طوية نفسه التى إذا ما لجأ الإنسان الفرد إليها ، وجد فيها الإنسان الكلىّ كامناً ، فعرف نفسه فيه ، وأدرك حقيقته فى حقيقته .

واستمعْ إلى طاغور يقص عليك عن نفسه كيف غاص إلى دخيلة نفسه فاستخرج دُرَّها ، واستخلص من ذلك الدر عقيدته الدينية التى لم يستمع فيها إلى مأثور ولا إلى تقليد منقول موروث ، يقول : « ولدت فى أسرة كان أفرادها يصطنعون لأنفسهم عقيدة موحدة مؤسسة على فلسفة أسفار اليوپانشاد ، ولست أدرى كيف لبث عقلى أول الأمر فى عزلة باردة عن ذلك التيار الجارف ، فلم يتأثر قط بأية عقيدة دينية كائنة ما كانت ، ولعلها فطرتى ومزاجها هى التى أبت على قبول التعاليم الدينية لا لشىء سوى أن الناس المحيطين بى يؤمنون بها ، مهما يكن من احترامى لهؤلاء الناس ، وهكذا نشأ عقلى نشأة حرة ، لم يتقيد بقداسة كتاب ولا بما يرويه هذا الفريق أو ذاك

من طوائف العابدين ، وإنما اعتمد عقلى فى عقيدته على مصدر واحد ، هو لقانتى ، فإذا قال لى قائل ، وكيف تتبع رجلا واحداً فى لقانته ، وتترك ما قد أجمع عليه عدد كبير من الناس ؟ كان جوابى هو أننى لم أزعم لنفسى حق الوعظ للآخرين ، وإنما اكتفيت بهداية نفسى بنفسى .

لا ، بل لعلنى كنت – عن غير وعى منى – أسير فى الطريق نفسها التى سار فيها من قبلى أسلافى الأقدمون ، وذلك أن أستلهم الطبيعة وحدها : فهذه السماء المدارية وما توحى به من أن وراءها شيئاً يجاوزها ، وهذه السحب التى تتكاثف مثقلة بحملها الذى لم ينزل بعد إلى الأرض ماء ، وهذه العواصف المباغتة التى تهب صارخة خلال صفوف من أشجار الجوز الهندى ، وهذه الوحشة القاسية التى يبثها قيظ الظهيرة فى الصيف الملتهب ، وهذه الشمس التى تشرق صامتة وراء غلالة من صباح الخريف الندى – كل هذه وهذه وتلك قد ربطت أواصر الألفة بينى وبين الطبيعة فأوحت إلى بوحيها .

لقد عظمت نفسى أمام نفسى ، وأخذت كل يوم أسبح فى تأملات عن ذلك الموجود اللامتناهى الذى وحد بين عقلى وبين ذلك العالم الخارجى بتيار من الخلق يشملنا جميعاً بأغواره ، ولئن أصبحت اليوم لا أجد عسراً فى تبين هذا الموجود على صورة ذات لامتناهية ائتلفت فى رحابها الذوات العارفة وموضوعات المعرفة معاً ، حتى لم تعد ثمة فجوة بين العارف والمعروف ، إلا أن هذه الفكرة قد كانت فى بداية ظهورها لدى غامضة مبهمة . . . .
ألا إن ديانتى هى ديانة شاعر ، فلا هى ديانة العابد المقتفى للسلف فى طرائق عبادته ، ولا هى ديانة الفقيه اللاهوتى الذى درس الأصول والفروع وتعمق الدرس ؛ ديانتى هى ديانة شاعر ، جاءتنى خلال المسارب الخفية التى يأتينى خلالها الوحى بما أنظم من أناشيد ؛ فلا فرق فى النشأة وفى طريق النمو بين حياتى الدينية وحياتى الشاعرية ، والعجب أن تزدوج الحياتان فى نفسى منذ الصغر على هذا النحو ، ويبقى ازدواجها سراً مكتوماً عنى طوال هذه السنين .

فلما بلغت الثامنة عشرة ، هبت على حياتى لأول مرة نسمة مفاجئة كنسمات الربيع ، هى نسمة تجربة دينية مرت تاركة وراءها فى نفسى رسالة عن الحقيقة الروحية ؛ وذلك أنى ذات صباح عند ما وقفت أرقب الشمس ترسل أول شعاعها من وراء الشجر ، أحسست فجأة كأنما انزاح من أمام بصرى ضباب قديم فزالت عنى غشاوة ، فانكشف لى ضوء الصبح عن إشعاع من نشوة انبثق من أعماق الوجود ؛ فكأن الأشياء المألوفة قد ذهب عنها إلفها وبدت خلقاً جديداً ، فلم تعد الأشياء أمام عينى هى نفسها الأشياء ، ولا الناس هم أنفسهم الناس الذين عرفتهم ، بل بات لكل شىء ولكل إنسان مغزى لم أكن من قبل أدركه ومعنى لم أكن قبل ذاك أراه — وذلك هو تعريف الجمال : فالشىء جميل إذا رأيته جديداً . تلك كانت تجربتى النفسية ذاك الصباح ، وهى تجربة حملت معها إلى رسالة إنسانية كبرى ، حين وسعت من آماد نفسى الفردية توسعة بلغت بها إلى ما وراء الحدود الفردية الضيقة ، وإلى حيث يلتقى الكل فى ذات كبرى تشملهم جميعاً » .

هكذا يروى طاغور عن نشأة ديانته — ديانة الشاعر — منبثقة من خبرته الشخصية الحية ؛ إذ توحَّد فى وعيه ما كانت تراه العين مفككاً ، وأضاء ما كان يبدو معتما ، فكانت تلك اللحظة فى حياته شبيهة بلحظة فى حياة رجل أخذ يتحسس طريقه إلى داره فى يوم يكتنفه الضباب حتى اسودَّت صفحته ، وبينما هو يتحسس براحتيه جداراً هنا ومَعْلَماً من الطريق هناك . إذا به فجأة يجد نفسه قبالة داره ولم يكن يظن ذلك ؛ وكذلك هى لحظة شبيهة بلحظة فى حياة تلميذ ناشىء ، يقرأ الكلمات التى أمامه على صفحة الكتاب متعثراً . فيظل يتهجى هذه الكلمات وكأنها كائنات معزول بعضها عن بعض ، وفجأة ترتبط هذه الأجزاء كلها فى عقله برباط واحد من معنى يضمها جميعاً ، فها هنا تشرق أمامه الصفحة بالمعنى بعد أن كانت تثقل على نفسه بعبء الركام المتناثر ؛ نعم ، هكذا كانت لحظة الإشراق الدينى عند طاغور ، حين

أخذ ينظر إلى أجزاء الطبيعة فى تفككها فلا يفهم لها معنى ، وفجأة ترتبط أجزاء الجملة الواحدة فى بيت من الشعر ، منغَّم بموسيقاه ، موحَّد بمعناه .

رأى الشاعر هذه الوحدة فى أجزاء الوجود وفى أفراد الناس رؤية مباشرة مجرى خبرته ، لم يقرأها فى كتاب ولم ينقلها عن سلف . وإذن فقد كان شريكاً للموجود اللامتناهى فى خلقها ، ولهذه المشاركة فى الخلق أبعد المعانى وأعمقها ، لأنها تجعل عقل الإنسان وهو يبدع ، هو نفسه عقل الله وهو يخلق ، فكأنما عقول الأفراد مراكز يتخذها الله لنفسه ليتمَّ ما يريد أن يتممَّه من خلق وإبداع ؛ وبهذا تتلاقى عقول الأفراد فى حقيقة كلية واحدة ؛ فالله — عند طاغور — هو هذا « الإنسان » الشامل الذى يتمثل فى أفراد الناس ، وبهذا يدنو اللامتناهى من الكائنات البشرية المتناهية ، أو قل إن هذه الكائنات البشرية المتناهية تعلو إلى مستوى الموجود اللامتناهى ، فالأمر على كلتا الحالين يؤدى إلى غاية واحدة ، هى حب الإنسان للإنسان لأن الجميع تعبير عن حقيقة واحدة .

وحب الإنسان للكون هو وسيلته إلى معرفة الحق ؛ نعم إن للعالم جانباً موضوعياً يستطاع تجريده ليكون موضوعاً لبحوث العلماء ، ولكن شتان بين طريق وطريق وبين علم وعلم ؛ وإذا شئت توضيحاً فتخيَّل والداً طبيباً يفحص ولده المريض ؛ فها هنا ضربان من المعرفة يلتقيان عند الطبيب الوالد ، فهو — من جهة — يعرف ولده معرفة الوالد ، وهو — من جهة أخرى — يعرف مريضه الصغير معرفة الطبيب الفاحص ؛ وهو مضطر فى الحالة الثانية أن ينزع المريض عن علاقته الأبوية لينظر إليه من حيث هو ظاهرة مرضية لاشأن بقلب الوالد بها ، إنه عندئذ ينظر إليه من حيث هو كائن عضوى حى ذو أجهزة وأعضاء ، تعمل على نحو معلوم ، كما يعمل كل كائن عضوى آخر من نوعه ؛ إن الخاصية الفريدة التى تميز هذا الكائن العضوى المعين من سائر أفراد نوعه لتزول عندئذ من أمام

عين الفاحص لكي يحيط علماً بموضوع فحصه ؛ وتلك هي حقائق العلم ، فقارنها بنوع العلم الذى يعلم به الأب ابنه ، والذى يجيء عن طريق القلب النابض والألفة الصميمة الحميمة ، وهكذا قل في معرفتين نعرف بهما العالم معرفة الشاعر الذى يصاحب ذلك العالم مصاحبة القلب للقلب ، ومعرفة العالِم الذى ينظر إلى العالَم نظر العقل لما ليس منه ؛ الأولى معرفة حب والثانية معرفة من بعيد ، فليس من يبرز حقيقة الشيء هو ذراته التي ينحل إليها ، بل هو روابطه وصلاته التي تربطه بما عداه في حقيقة شاملة .

وهنا قد يعترض رجل العلم بقوله إن من لا يميز بين الحي وغير الحي ، وبين الإنسان وغير الإنسان ، من كائنات هذه الدنيا ، إنما يرتد إلى عقلية البدائي التي اختلط عليها كل شيء بكل شيء ؛ فيجيب طاغور على مثل هذا الاعتراض بقوله ، أفلا يجوز أن تكون عقلية البدائي ألصق بالحق من سواها ؟ أفلا يجوز أن تكون نظرة البدائي إلى العالم هي من قبيل « العلم » الغريزى والمنطق الغريزى — إذا صحت تعبيرات كهذه — اللذين يريان أن الإنسانية لم تجد سبيلها إلى الواقع في صورة هؤلاء الأفراد، إلا لأن فكرتها على وفاق تام مع سائر الكون في دوافعه وفي إرادته ؟ انظر مثلا إلى أجزاء الكائن الحي الواحد تجدها متباينة ، فليس العظم من قبيل العضلات ، ومع ذلك فهما يرتبطان في كائن عضوى واحد ، ويعملان معاً في توافق تام وانسجام كامل ؛ وإن شعورنا بالنشوة ليبلغ كماله إذا نحن نظرنا إلى أجزاء الوجود المتباينة في الظاهر على أنها بمثابة عظام هذا الكون الواحد وعضلاته ، تعمل كلها معاً في كائن عضوى واحد ، فدون أن نحاول طمس أوجه التباين والخلاف بين الظواهر ، نستطيع أن ندرك خيط الوحدانية يسرى فيها جميعاً ، فنرضى العلم ونرضى النفس معاً ؛ أما العلم فيرضى لأنه سينصرف إلى دراسة الجزئيات المختلفة ، وأما النفس ورضاها فلأنها وحدها القادرة على أن تدرك — خلال واحدية الذات الداخلية — واحدية الكون جميعاً.

قد يهزُّ اللاهوتى رأسه كما يهز رأسَه العالِمُ ، قائلَيْن فى استنكار : لكن هذه هى وحدة الكون التى يقول أنصارها بربوبية الوجود بما فيه كله ! فلدعهما يقولا ما يقولانه ، لأن طاغور لا يريد أن يضحى بعقيدة يحسها فى أعماق نفسه لأن اسمها هو كذا وكيت فى كتب الأقدمين أو المحدثين ؛ ويصرُّ على مذهبه قائلا : « إننى إذا ما قلت عن نفسى إننى إنسان ، فإننى أضمن هذه الكلمة فكرة عامة عن « الإنسان » الكلى الذى ما ينفك يتبدى فى كل فرد من أفراد الناس على ما بين هؤلاء من أوجه الاختلاف ؛ ألا إن هذا العالم بكل ما فيه من كائنات حية وغير حية ، إنما هو تعبير عن ذات علية بلغت أقصى درجات الكمال التعبيرى عند ما عبرت عن نفسها فى الإنسان ؛ وذلك لأن الإنسان ــ باعتباره مخلوقاً ــ إنما يصور الله باعتباره خالقاً ، لأن الإنسان نفسه يشارك فى عملية الخلق ؛ فلا عجب أن يكون بين الكائنات جميعاً أقرب شىء إلى الله ، وأن يكون هو المخلوق الوحيد الذى يتحد بروحه مع روح الله ، اتحاداً يمكنه من رؤية الواحدية التى تضم الوجود كله برباط الكائن الواحد » .

ويستخدم طاغور تشبيهاً يكرره فى أكثر من موضع ، يقول فيه : « افرض أن غريبا جاءنا من كوكب آخر ، وتصادف أن سمع قرصاً من أقراص الحاكى يرسل صوتاً بشرياً ، فماذا عساه أن يقول ؟ إن كل ما يراه عندئذ هو القرص الدائر ، وكل ما يسمعه هو الصوت البشرى ، أفيكون ــ إذن ــ على صواب إذا هو زعم أن ليس وراء هذه الظاهرة ما وراءها ؟ أم تفوته الحقيقة إذ يفوته أن وراء القرص حقيقة إنسانية خفيت عن بصره ، لكن خفاءها ليس دليلا على عدم وجودها ؟ ولك أن تتصور ذلك الزائر الغريب إذا ما قابل فجأة الموسيقار الذى كان أنشأ تلك الموسيقى المعبأة القرص ؛ فعندئذ سيرى الحق بلمحة واحدة ؛ وسيعلم فى يقين أن ذلك الظاهر مصدره هذا الإنسان » . . وكذلك حال طاغور عند ما قابل فى وعيه منشئَ الكون

العظيم ، ففهم به كل ما كان يبدو أمام الحواس من ظواهر ، باديها مفكك ، ولبها متصل بروح منشئها .

والعلامة التي تميز إدراك الإنسان لروح الحق إدراكاً مباشراً يصل إلى الصميم ولا يقف عند حدوده الخارجية ، هي ما ينتاب الإنسان المدرك لحظة إدراكه من نشوة تغمره ؛ وهي نشوة لا يحسها إذا اقتصر إدراكه على « معلومات » تأتيه عن « الشيء » ، من الصنف الذي يمكن قياس أبعاده ، لأن النشوة الروحانية « كيف » ، وهذه المعلومات المقدرة بالأرقام « كم » ؛ والكم لا يفسر الكيف . خذ زهرة وتعقّب ما تحدثه فيك من جذل ، فهل يفسر لك جذلك هذا أن تعلم أن الزهرة مركّبة من كذا وكذا من الذرات التي سرعتها كذا وطبيعتها كيت؟ كلا ! وهكذا قل في الكون كله ، ففي الكون سرٌّ عجيب لا ندرى مصدره ، من شأنه أن يشيع في أنفسنا المرح بالطبيعة ، ولما كان هذا المرح لا يرتدُّ — كما قلنا — إلى مقادير وأبعاد تقاس بالمسطرة وتوزن بالميزان ، فلابد أن يكون ثمّة رسالة تحملها إلينا الطبيعة ، لا عن طريق مادّتها بل عن طريق لمسة « إنسانية » حمّلها إيّاها روح عظيم لتحملها إلى روح الفرد هنا وروح الفرد هناك ، فهي لمسةٌ لا تقبل التحليل ، لكنها تكابَد وتعانَى وتمارَس وتقع في الشعور ، ومحال علينا إقامة البرهان عليها ، كما هو محال على الزائر الغريب من الكوكب الآخر أن يبرهن لزملائه على أن وراء قرص الحاكى الذى سمع غناءه شخصاً كان بادئ ذى بدء هو مصدر هذا الغناء ؛ فلئن جاز للموسيقار أن يخاطب قلب السامع مخاطبة مباشرة خلال آلة الحاكى ودون أن يظهر ، فكذلك يخاطب الله قلب الإنسان مخاطبة مباشرة خلال الطبيعة وهو خاف عن الأبصار .

٢

إنه منذ اللحظة الأولى التي شعر فيها الإنسان بوجود نفسه ، شعر كذلك بوجود سرٍّ روحانى يربط أطراف الكون ، ويتبدّى فيه هو نفسه

باعتباره فرداً ، وباعتباره أيضاً عضواً فى مجتمع ؛ فهذه الصِّلات التى تصل الواحد من الناس ببقية الآحاد ، إنما هى صلات تكاد من لطافتها تخفى وليست قيمتها الحقيقية فيما تعود به من النفع على المرتبطين بها ، بل إنها لتدل بذاتها على قيمة الحياة ؛ وإلا فلماذا ترى هذا الإنسان الفرد أو ذاك يضحى بحياته الفردية من أجل بقاء تلك الصلة التى توحد الأفراد فى جماعة إنسانية واحدة ؟ أيكون لهذه التضحية تعليل سوى أن حقيقة « الإنسان الكلى » فوق حقائق الناس الأفراد ؟ أيكون لها من تعليل سوى أن حقيقة الإنسانية فيها نفحة إلهية تستوجب من الفرد أن يضحى بما هو فردىٌّ فيه ؛ ليبقى ما هو خالدٌ أزلىٌّ أبدىٌّ مطلق ؟ .

إن ولاء الإنسان لهذا الروح الموحِّد ليجد التعبير عنه فى الديانات التى تقع من الناس هنا وهناك موقع التقديس والعبادة ، فإذا رأيت الناس يطلقون أسماء دالة على آلهة ، فاعلم أنهم إنما يطلقونها فى حقيقة الأمر على ما يحسونه فى أنفسهم من جوانب الاشتراك مع غيرهم فى حق مطلق واحد ، وذلك يفسر لنا لماذا كانت الآلهة أول الأمر آلهة قَبَلِيَّة ، لأن القبيلة كانت هى الحد الأقصى من الاشتراك الجماعى بين الأفراد ، فلما اتسع وعىُ الإنسان ليرى الإنسانية كلها أسرة واحدة ، اتسعت كذلك فكرته عن الله حتى أصبح إلهه إلهاً واحداً للعالمين أجمعين ، وهكذا تجيء صورة الله فى وحدانيته بحسب الرقعة التى يتسع فى حدودها المجتمع الواحد .

فجوهر الدين هو محاولة الناس أن يعبروا عن تلك الخصائص فيهم التى من شأنها أن تربطهم « بالإنسان الخالد » أى أنها تربطهم بما هو واحد مشترك ، ولو كانت هذه الخصائص جزءاً من جِبِلَّة الإنسان الفطرية ، تظهر كما تظهر سائر الغرائز الفطرية ، لما كان للدين من داع يوجبه ، وهل نحن بحاجة إلى دين لنأكل ونشرب ونتنفس ؟ كلا ، ولكن وراء هذه الفطرة الظاهرة من تلقاء نفسها تيارات أعمق منها ، وتسير فى اتجاه

مضاد لاتجاهها ، وتلك هى التيارات التى تستهدف اتصال الفرد بالإنسانية المشتركة ؛ وها هنا يأتى الدين وتأتى مهمته ، ألا وهى أن يوفق بين هذا التضاد القائم بين فطرتين : فيعمل على إخضاع الطبيعة الحيوانية فينا لما يعد بحق حقيقة « الإنسان » الخالد ، وبمقدار ما يقوى إيماننا بهذا الإنسان المشترك الخالد ، تكون مهمة الدين ميسرة فى نفوسنا ؛ وإذا رأيت ناساً يضحون بالجوانب الحيوية الحيوانية فيهم ابتغاء مرضاة الجانب الإنسانى الخالد فيهم ، فما ذاك إلا لأنهم وجدوا التوفيق بين الجانبين متعذراً عليهم ؛ مع إيمانهم بالجانب الخالد فلم يسعهم إلا أن يقضوا على جانب فى سبيل آخر .

وإن صورة الإنسان الأعلى لترتسم فى أذهاننا بمعونة الخيال ؛ فهو إنسان أغزر جوهراً من الإنسان الفرد ، وهو يجاوز حدود الأفراد مجاوزة تظل تتسع آفاقها حتى تشمل الكلّ فى واحد ؛ وهنا نجد الناس الأفراد صنفين : فصنف لم يوهب القدرة على رؤية أهداف الإنسان الأعلى ، ولذلك تراه يقيم الحوائل فى طريق سيره ، وصنف آخر يجد بين نفسه وبين أهداف ذلك الإنسان الأعلى توافقاً وانسجاماً حتى لكأن بينهما اتفاقاً على الغاية وعلى طريق السير إليها ، فتراهم إذ يعملون ليحققوا شخصياتهم ، يحققون فى الوقت نفسه إرادة الإنسان الأعلى ؛ وعندئذ يجوز لنا أن نقول عن هؤلاء إن الروح الدينية فيهم قد ارتفعت إلى أعلى ذراها ، وعندئذ كذلك ترى هؤلاء يغتبطون أشد الغبطة كلما ضحّوا بصوالحهم الفردية من أجل الصالح العام ؛ فهؤلاء هم الذين أحبوا الروح الأعظم حبّاً ملأ قلوبهم بحب الأفراد الذين تمثل فيهم ذلك الروح على اختلاف أوطانهم وأزمانهم .

قال الحكيم الصينى العظيم « لاوتسى » : « إن من يمت دون أن يفنى هو صاحب الحياة الأبدية » ومعنى ذلك أن الذى يموت فيه هو الفرد ، لكنه يحيا بعد ذلك بحياة الإنسان الخالد ؛ ولا تحسبنّ أحداً لا يسعى إلى المشاركة

فى هذه الحياة الخالدة ، وإلا لما استطعنا أن نفسر المحاولات الكثيرة التى يحاول بها الأفراد جميعاً أن يتغلبوا على الفناء بما يحقق لهم الخلود ؛ وكلما اشتدت محاولة الفرد فى مسعاه نحو المشاركة فى الحياة الخالدة ، ازداد فى أعيننا قيمة ، لأننا نراه عندئذ لا يمثل شخصه الفرديّ بقدر ما يمثل شخص الإنسان الأعلى الكامن فيه ، إنه عندئذ يمثل الإنسانية كلها فى سعيه نحو العلم أو نحو الفن أو نحو تكامل الشخصية أو غير ذلك ؛ ألست ترى الإنسان منذ أول تاريخه ساعياً نحو ما يزيد من « قيمته » هذه ، وغير مكتف بما يعدُّ « نجاحاً » فى الحياة العابرة من زيادة فى القوة أو فى الجاه أو فى الثراء ؟ لماذا نُعْلى من شأن العالِم على صاحب المال الذى لا علم له ؟ لماذا نمجد الفنان الذى يعبر عن الروح الإنسانى العام أكثر من تمجيدنا لصاحب النفوذ والسلطان ؟ إننا نفعل ذلك لأننا فى صميم قلوبنا نحسُّ أن العالِم والفنان يقترّبان من « الإنسان الأعلى » فيزيدان قيمة ؛ ولا عبرة لما يصيبانه بعد ذلك فى حياتهما المادية من نجاح أو إخفاق .

هذا المثل الأعلى المنشود هو ما نطلق عليه كلمة « الروحانى » لنصفه بها على ما فى هذه الكلمة من غموض ؛ لكن الأمر أمر شعور نحسُّه ، سواء وجدنا له الكلمة المبينة الواضحة أم لم نجدها ؛ فهل من مرتاب فى هذه الحقيقة الماثلة فى نفس كل فرد من الناس ، ألا وهى شعوره بإيمان أقوى فى حالة الإنسان الروحانى منه فى حالة الإنسان البدنى ؟ ألا إن الإنسان منذ فجر تاريخه قد أخذ يشعر بأن كل ما هو جزئى محسوس عابر فان ، وبأن السعادة الدائمة محال أن تكون مرهونة بتلك العوابر الزوائل ، وأنها لا بد أن تكون متوقفة على صلة بينه وبين سرٍّ غامض لكنه عظيم ، يخفى وراء ستار العالم المشهود . وإن خلوده هو فى دخوله ذلك العالم ، فذلك أدنى إلى تحقيق سعادته من امتداد بقائه فى عالم الواقع الجسدى .

إن جسد الإنسان ليتحقق وجوده كاملا فى دنيا الطبيعة المادية ، حتى

ليجوز أن نسمى هذه الطبيعة جسداً كبيراً لذلك الإنسان ، وإن متع الإنسان ، التى يحققها له إشباعه لحاجاته الجسدية المتلاحقة ، لتستوفى أمدها فى علاقة الجسد الصغير بالجسد الكبير - الإنسان بالطبيعة - لكن هنالك متعة أكبر من هذه المتع العابرة جميعاً ، ألا وهى المتعة التى نستشعرها كلما حققنا مثلا من مثلنا العليا تحقيقاً فيه الكمال أو القرب من الكمال ، فعندئذ نحسُّ فى بواطن أنفسنا أننا أكمل كياناً وأتمُّ وجوداً ، ومن ثم اشتد إيمان الإنسان بوجود كائن كامل تحققت فيه هذه الكمالات كلها ، التى كلما حققنا نحن شيئاً منها شعرنا بالغبطة ؛ وليختلف الناس فى الأسماء التى يطلقونها على هذا الكائن الكامل ، ولكنه مثل أعلى لا يستغنى عنه إنسان ، وعن طريقه يشعر الإنسان الفرد بالروابط التى تربطه بسائر الأفراد ، ففيه يتمثل الجانب الخالد الباقى من كل فرد ، وماذا تكون المدنية الإنسانية إذا لم تكن محاولة الأفراد أن يعبروا عن هذه الحقيقة الخالدة المتمثلة بين جوانحهم ، يعبرون عنها فى فن وأدب وعلم ؛ فالمحصول الحاصل من هذه المحاولات نحو الوصول إلى حقيقة الحق ، أعنى الكشف عن حقيقة « الإنسان الأعلى » - أو الله - هو مدنية الإنسان ، وليست مدنيته فى مدى نجاحه فى حياته يوماً بعد يوم .

ولذلك كانت أروع اللحظات التى يحقق فيها الإنسا ن ذاته ، هى اللحظات التى يشارك فيها الروح - الإنسانى العظيم - فى الخلق ، وتتفاوت هذه الروعة بتفاوت درجات الخلق هذه ، فقد يصل فيها الإنسان المبدع حداً من الإبداع يقرب فيه من ذلك الروح الخالد ، وشتان بين إنسان يقف موقفاً سلبياً يتلقى فيه ولا يضيف من عنده شيئاً ، وفى هذا الصدد يروى طاغور عن خبرته أيام طفولته فيقول : « كنت أيام طفولتى أصنع لعبى بنفسى ، أصنعها من نوافل الأشياء وتوافهها ، فأخلقها خلقاً من خيالى ، وكان لداتى يشاركوننى سعادتى. بل إن سعادتى لم تكن لتكمل بغير مشاركتهم إياى فى صناعة تلك اللعب ؛ ثم حدث ذات يوم - ونحن فى ذلك الفردوس

من الطفولة المبدعة – أن جاءنا الإغراء من دنيا الراشدين حيث تقام أسواق البيع والشراء ، وذلك أن لعبة اشتريت لأحد رفقاء الطفولة من دكان إنجليزى ؛ وكانت اللعبة بالغة حد الكمال ، وكانت كبيرة وفيها محاكاة بارعة للنموذج الحى ؛ فأخذ صاحبها الزهو بلعبته تلك ، وانصرف عن مشاركته إيانا فى صناعة لعبنا بأنفسنا ، بل حرص على أن يخفى لعبته تلك الثمينة عن أنظارنا ، ليزداد تيهاً بملكيته لها وحده دون سواه ، فأين رفقاؤه منه الآن وهو الظافر بالشيء النفيس وهم القانعون باللعب الرخيصة ؟ وإننى لعلى يقين من أنه لو كان عندئذ قد استخدم اللغة السائدة بيننا اليوم ، لقال عن نفسه إنه أرقى منا حضارة بمقدار ما بين لعبته ولعبنا من فارق بعيد من حيث كمال الصناعة هناك ونقصها هنا .

ولكن صاحبنا قد فاته شيء هامٌ وهو فى غمرة نشوته – وإن يكن هذا الهام بدا لعينيه تافهاً عندئذ – وذلك هو أن لعبته الكاملة فى صنعها قد ضيعت عليه ما هو أهم بكثير من اللعبة ذاتها ؛ ألا وهو الكشف عن الطفل الكامل الذى ما ينفك مقيما فى قلب الإنسان ، أعنى الكشف عن جوهر الطفل الكامن فيه ؛ نعم إن لعبته المجلوبة له من خارج نفسه قد دلت على ثرائه ، ولكنها لم تدل على حقيقة نفسه ، إذ هى لم تدل على روحه المبدعة الخلاّقة ، ولم تكن مخرجاً تتنفس فيه روح النشوة التى ننتشى بها ونحن نبدع لعبنا بوحى خيالنا ، إن صاحبنا ذاك قد فقد كثيراً حين فقد مشاركته لزملائه وانفرد بشيء لم يكن قطعة من ذاته ؛ ونعود فنقول إن المدنية إن هى إلا التعبير عن جوهر الإنسان ، وليست هى فى زيادة الملك واتساع السلطان ، إن ما هو خارج أنفسنا يمكن بيعه لسوانا أما الذى يتحد مع كياننا اتحاداً يدمجه فيه ، فلا سبيل إلى بيعه ، وتلك هى الحالة التى نتمثل فيها الحق الخالد ، ونحيا به فى فردوس الكمال ، والوصول إلى حالة كهذه هو ثمرة المدنية الإنسانية كلها .

ولقد أدرك الأنبياء جميعاً هذه الحقيقة فى أنفسهم ، واستشعروا حرية الروح فى إدراكهم لما بين أفراد الناس من وشائج القربى الروحية ، مما يدل على أن « الإنسان » كائن واحد على اختلاف الأفراد الذين يمثلونه ، ومع ذلك فهاهى ذى شعوب العالم تنظر إلى مواقعها الجغرافية المنفصل بعضها عن بعض بالبحر أو بالنهر أو بالجبل ، فيزعم كل منها لنفسه حقيقة قائمة بذاتها معزولة عن سواها ، فلما أن اتجهت هذه الشعوب مدفوعة بفطرتها إلى ساحة الدين فوجدته ينادى بوحدة الإنسان مع أخيه الإنسان أيًّاما كان الموطن من بقاع الأرض ، رأيت تلك الشعوب عندئذ تتخذ لنفسها أحد طريقين : فإما أن تمسخ الحقيقة الدينية مسخاً يجعلها متفقة مع القالب الشعوبى الدانى ، أو أن تحبس الله وراء جدران المعابد وداخل صحائف الكتب المقدسة ، ليكون هناك بمأمن من الشعوبية المتناحرة ، وبهذا يخلو الميدان خارج تلك الكتب والمعابد للشيطان وعبادته — مهما تنوعت وتعددت الأسماء التى يطلقها الناس على الشيطان هنا وهناك ؛ وبهذا يقف الناس من الله موقف بعض الأمم من ملوكهم : يخلعون عليهم كل علائم التشريف والتكريم على شرط أن يظل الملك وراء جدران قصره لا يتدخل فى مجرى الأمور ، وعلة هذا الضلال فى فهمنا لمعنى الله فهماً حقيقيًّا ، هى أننا خنقنا فى أنفسنا كل شعور بإخاء الناس ووحدة الناس فى كائن علوى واحد .

ولقد كادت الحواجز الجغرافية التى تفصل شعباً عن شعب أن تزول فى يومنا الحاضر ، وإذن فلم يبق أمامنا إلا الحائل الثانى ، وهو قصرنا فكرة الله على المعابد والكتب ، فعلينا أن نخرج هذه الفكرة الرائعة إلى النور ، ونتركها تسرى فى شئون الحياة الجارية فهى فكرة مرادفة للوحدة الإنسانية ، ومن شأن هذه الوحدة — لو وَضحت فى عقولنا — أن تزيل كل ما عساه أن ينشب بين الأفراد من دواعى القتال ؛ إن من يسجن نفسه فى حدود فرديته ، لشبيه بحيوان يعيش فى كهف مظلم آمناً من عوادى العالم الخارجى ،

وإن الطبيعة فى مثل هذه الحالة لتحد من حساسيته ومن ضرورات عيشه بما يتناسب مع بيئته المحدودة الضيقة التى قصر حياته عليها ؛ لكن هبْ أن جدران الكهف قد تداعت فجأة ، وانكشف الحيوان الآمن لعوامل الطبيعة الخارجية ، فماذا يصنع هذا المسكين إلا أحد أمرين : فإما الفناء وإما مصالحة بيئته الجديدة ؟

وهكذا قل فى هذه الشعوب التى حصَّنت أنفسها فى أنانية فردية تعزلها عما عداها من أخواتها ؛ فلقد زالت عنها جــدران حصونها تلك بزوال الحدود الجغرافية فى ظروف الحياة الجديدة ؛ فماذا عساها أن تصنع إلا أحد أمرين : فإما الفناء وإما مواءمة وجودها مع وجود الآخرين ؟

إن شعوب العالم اليوم يواجه بعضها بعضاً مواجهة مادية ومواجهة عقلية معاً ، لقد تحطمت دروع شعوبيتها التى كانت تحميها ، وتعزلها بعضها عن بعض ، ولا أمل فى جبر تلك الدروع المصدعة ، وإذن فلم يعد لنا بدٌّ من قبول هذه الحقيقة والعمل فى إطارها ، ألا وهى أننا نعيش معاً فى عالم واحد .

٣

إن للإنسان ثلاث حيوات فى حياة ، ولكل من الحيوات الثلاث عللها التى تسقمها ، ولكل منها كذلك علاجها الذى يشفيها ؛ أما الحياة الأولى فحياة الجسد التى لا تكون على أتمها إلا إذا اتسق هذا الجسد مع سائر أجساد الدنيا الطبيعية المحيطة به ، فالعين يقابلها الضوء ، والأذن يقابلها الصوت ، والمعدة يقابلها الطعام وهكذا ، فجانب أو جوانب من الجسم الإنسانى تتصل بجانب أو جوانب من الطبيعة الخارجية ، فإن جاءت الصلة بينهما ميسرة فخير ، وإلا كان الجسم معلولا يريد البرء من علته لتستقيم صلاته ببيئته مرة أخرى ؛ وأما الحياة الثانية فحياة العقل ، فثمة معقولات كقوانين العلم مثلا ، ويراد لعقل الإنسان فهمها وقبولها ، فإنْ فعل كانت حياته العقلية سوية سليمة ، وإلا فالإنسان عندئذ يوصف بالبلادة والغباء والجهل ، وأما الحياة

الثالثة فحياة الروح التى تتناول علاقة الشخصية الفردية بشخصية الإنسان العامة ؛ فإلى أى حد تتّسق نوازع الفرد الواحد وعواطفه وأهدافه مع نوازع الإنسانية وعواطفها وأهدافها ، اللهم إن كان الجانبان على اتفاق ،. فحياة الروح عندئذ تكون معافاة سـليمة ، وأما إن كانا على تباين واختلاف ، فحياة الروح إذن مصابة عليلة تحتاج إلى التطبيب والمعالجة لتشفى . . . وفى هذه الحيوات الثلاث جميعاً نستطيع أن نتبين العلاقة بين الفرد الواحد والكل الذى يحتويه ونستطيع نتيجة لذلك أن نتبين معنى الحرية فى وجوهها المختلفة : فحرية الجسم مرهونة بعلاقته بالطبيعة المادية ، وحرية العقل مرهونة بعلاقته بعالم المعقولات ، وأما حرية الروح فرهونة بعلاقتها بعالم الروح .

وفى الحديث عن حرية الروح ، لا بدّ لنا من التفرقة بين « النفس » و « الروح » فالنفس هى المنوط بها مناشط الإنسان الخاصة بطبيعته الفردية المحدودة الروح فهى التى نجاوز بها حدودنا الفردية لنواجه الحقيقة الكلية ، أعنى « الإنسان الأسمى » ولئن كانت « النفس » تجد سعادتها فى تقدير الفرد لذاته بغض النظر عما عداه وعمن عداه ، فإن سعادة الروح هى فى إنكار تلك الذات الفردية من أجل توفيق ذاتٍ أسمى وأشمل ، على أن إنكار الذات الفردية هنا لا يعنى — من وجهة نظر طاغور — سحقها ووأدها — بل يعنى توجيهها نحو تحقيق ما يراد تحقيقه ، وهو أن يلتمس الفرد طريقه إلى الاتحاد مع المثل الأعلى الذى يضم فى ذاته ضروب الكمال كلها ، أى أن يسعى الفرد نحو حياة توفق بينه وبين الإنسان اللامتناهى الخالد ؛ فمن وجد ذاته محققة فى « الكل » تكشّف له الله الحق الذى كان خبيئاً فى نفسه عند ما كان معزولا فى فردية تباعد بينه وبين الآخرين .

وفى عالم الفن خير مثال نسوقه للحرية التى تستشعرها النفس إذا ما تحررت من فرديتها الضيقة ، فانظر إلى النشوة الفرحى التى تملؤك إذا

ما نظرت إلى شيء لا من حيث هو يخدم غرضاً من أغراضك ، بل من أجل ذاته ، فعندئذ لا يقيِّدك الصالح الفرديُّ الشخصى الضيق ، بل تنفك عنك هذه القيود ، وتحس أنك قد علوت عن ذاتك ونظرت نظرة تنفذ إلى حقيقة الأشياء فى ذواتها ، تلك هى النظرة الفنية للأشياء وللعالم ؛ وكذلك هى النظرة الروحية ؛ فنى النظرة الروحية تتحلل « الروح » من أغلال « النفس » أو الذات الفردية ، وتصبح قادرة على التمتع بالأشياء تمتعاً لا شأن له أبداً بتحقيق مصالح اللحظة الراهنة والظروف العابرة ، بل هو تمتع منزَّه عن الغرض ، ولذلك فهو نفسه التمتع الذى يصاحب الإبداع الفنى ، كما يصاحب النظرة الفنية إلى هذا الإبداع .

إنك لتسمع الهندى الساذج يردد فى صلاته هذه العبارة « ما خطيئتى التى من أجلها أضطر إلى البقاء فى جب هذا العالم - عالم الظواهر ؟ » . وفى هذه العبارة تكمن روح الهند ودينها وفلسفتها جميعاً ، وفيها كذلك تعبير عما يريده طاغور ، فلأن يحصر الإنسان نفسه فى حدود نفسه ، فذلك معناه أنه قد ألقى بنفسه فى سجن فردى ينعزل فيه عن « الحق » الأعلى ؛ ولو بقى فى سجنه ذاك ألف ألف سنة ، يتناول الأشياء من هوامشها ، وحواشيها ، وتدفعه موجة من اللذة هنا وموجة من الألم هناك ، فلن يبلغ من الحياة لبها وصميمها ومعناها ؛ إن الهنود السذج الذين تسمعهم يرتلون فى صلواتهم تلك العبارة التى أسلفناها : « ما خطيئتى التى من أجلها أضطر إلى البقاء فى جب هذا العالم ، عالم الظواهر ؟ » قد لا يفهمون معناها ، وقد لا يستطيعون التعبير الصريح عن فحواها إذا ما سئلوا ماذا تريدون بهذا الدعاء ؛ فذلك بعيد عن إدراك سائق العربة الذى يترنم بتلك العبارة وهو فى طريقه إلى السوق ، وهو بعيد عن إدراك السمَّاك الذى يتمتم بها وهو يعدُّ خيوط شباكه ؛ لكن هل من شك فى أن هذا وذاك وغيرهما يحسُّون فى أعماقهم أصداء من معنى هى التى عرف

مبدع هذه العبارة الأولى كيف يصوغها في لفظ صريح مفهوم ؟ هل من شك في أن أمثال هؤلاء السذج يحسون في أعماقهم أن علة الشقاء كله في هذه الحياة الدنيا ليست هي في العوز المادي ، ليست هي في نقص مقعد أو منضدة أو ثوب أو زينة ، بقدر ما هي في انبهام هدف الحياة التي نحياها ؛ ولو تبين الإنسان هدف حياته الأسمى لاطمأن واستراح ضميره ، وانظر كم من أعلام الرجال قد استبد بهم القلق مع وفرة المال وسطوة الجاه ، حتى لقد خلفوا وراءهم ما عندهم من مال وجاه ، وراحوا يبحثون عن ذلك الهدف المجهول ، وإذا قلنا ذلك فقد قلنا إنهم راحوا يبحثون عن حرية الروح التي يتحللون فيها من قيود نفس كانت تغلهم بقيودها . . . وإنما تتحقق تلك الحرية المنشودة بتحطيم الحواجز الفردية والانطلاق في عالم « الحق » الذي لا تفرقة فيه بين فرد وفرد ، لأنهم جميعاً أجزاء من كل واحد ؛ وعندئذ لا تجد قيم الرجال قد تفاوتت بحسب ثرائهم أو نوع العمل الذي يؤدونه أو الأسرة التي انحدروا منها ، كأنهم السلع رصّها التاجر على رفوفه حسب أثمانها ، بل تجد القيم روحية صرفاً ، يكون الكل عندها سواء .

ولا تحسبن الصعود إلى هذه الحرية الروحية وقفاً على أحد ؛ فقد تصادف من سواد الناس نوتيًّا في قاربه الصغير ، أو سمَّاكاً أو راعياً فقيراً ، قد عرف كيف يتحرر من قيود النفس الجزئية إلى حيث الروح في عالمها الطلق الفسيح ؛ فكم في الهند — كما يقول طاغور — من ريفي ساذج يعلم حق العلم أن حامل صولجان الملك ليس إلا عبداً رقيقاً زخرفوه بصنوف شتى من الزخارف ، وهو عبد رقيق لأنه مغلول إلى كرسي سلطانه بأغلظ القيود ؛ ويعلم حق العلم أن صاحب الملايين ليس إلا أسيراً حبيساً في قفص قضبانه من ذهب ؛ أما هو — أي الريفي الساذج — فحر طليق في عالم الضوء ، ألا ترى إلى الإنسان كيف يتحسس في الظلام ،

وقد يقبض على أشياء حاسباً أنها بغيته ، حتى إذا جاء الضياء ، أرخى قبضته عما كانت قد أمسكت ، لأنه وجد أنه إنما أمسك بما لم يرد ؟ فهكذا حال الإنسان فى دنيا المصالح الفردية . يشدد قبضته على أشياء — كالمال والجاه — ولو جاءه الهدى لعلم أنه قد قبض على ريح ؛ وإنما الحرية الحقة هى فى التحرر من انحصار النفس فى حدود ذاتها ومن عزل الأشياء بعضها عن بعض فهذا لك وتلك لى ، وليس هذا الضرب من الحرية بمقتصر على جانبه السلبى ، بل إنه ليستتبع جانباً إيجابياً ، عند ما يأخذ المرء شعور بتحقيق ذاته فى اتحاده الروحى مع « الحق » الشامل الكامل ، الذى هو روح العالم بأسره ، والذى هو الإنسانية بأسرها مجتمعة فى واحد .

ألا ما أكثر أولئك الذين تسمعهم يقولون : « إن وجودنا فى هذه الدنيا شر كله » وما ذلك إلا لأننا قد عمينا عن جانب هو الذى يخلع على وجودنا صفة « الحق » ؛ إن الطائر إذا ما حاول التحليق بجناح واحد من جناحيه أنزلتْ به الريح الأذى ، وهبطت به إلى الأرض من عليائه ، وهكذا قل فى أنصاف الحقائق كلها ، فهى حقائق مهشمة محطمة ، وهى تؤذى لأنها توحى بشىء ثم لا تفى به ، فالموت لايؤلمنا ولكن المرض يؤلم ، لأن المرض لا ينفك يذكّرنا بالصحة ، ثم يمسكها عنا ، وكذلك الحياة فى عالم مشطور تكون شرًّا لأنها تبدو وكأنما هى كاملة ، مع أنها بالبداهة مرحلة واحدة من مراحل الشوط ؛ فهى تقدم لنا الكأس ولكنها لا تملؤها بالرحيق ، فسرُّ المآسى كلها هو فى أن نأخذ الحق من جانب دون جانب ، ونقطع من الدورة جزءاً دون جزء ، ودورة الحيـــاة لا تكتمل إلا إذا انتهى الفرد بفرديته إلى ما هو عام ، وعندئذ يبلغ مدارك الحرية الصحيحة .

وتلك هى الحرية فى ذاتها ، وليست ظاهراً من ظواهرها المبتورة التى نزعم لها هذا الاسم فى حياتنا بمعناها الضيق المحدود ، ولذلك فهى حرية

لا يوصل إليها بالطرق المختصرة والوسائل المتعجلة ؛ إنها لا تشترى بمال ولا تغتصب بقوة وسلطان ؛ إنها لا تتحقق لك بما يسميه الناس « نجاحاً » فى الحياة ووصولا إلى النتائج ؛ وهاهو ذا شاعر هندى ريفى مغمور لم تفتح له الشهرة صفحاتها ، يقول :

« أيهذا الإنسان القاسى ذو الحاجة العاجلة ، أفحتم عليك أن تحرق بالنار عقلا ما يزال برعماً فى كمه ؟ إنك بهذا ستشققه قطعاً قطعاً ، وستفسد أريجه بقلقك هذا الذى تعوزه الأناة ؛ أفلا ترى مولاى — وهو الهادى الأعظم يستغرق عصوراً ليتقن صنع الزهرة ، ومحال عليه أن يشتعل بلهيب العجلة المتسرعة ؟ لكنك ذو جشع فظيع ، فلا تجد سبيلا تركن إليه إلا القوة المغتصبة ، فأى أمل ترجو أيهذا الإنسان ذو الحاجة العاجلة ؟ » .

إن هذا الشاعر الريفى لعلى يقين بأن الحرية لا تغتصب من خارج النفس اغتصاباً ، وأنه لا سبيل إلى بلوغها إلا بطرق داخلية فينا ، نتجرد فيها عن ذواتنا الفردية لنتحد مع الحق ، فالعبودية بكل صورها إنما تنبع من باطن النفس ولا تفرض علينا من الدنيا الخارجية ، فأنت عبد إذا ما أعتم شعورك ، فلا وعى فيه ولا ضياء ، وأنت عبد إذا ما ضاق أفق المنظور أمام عينيك ، وأنت عبد إذا ما قوّمت الأشياء تقويماً خاطئاً ، فأعليت ما هو فى ذاته دنىّ ، وأدنيت ما هو فى ذاته رفيع .

القصيدة التائية للإمام الغزالي (*)

١

الصوفى شاعر ، سواء أنظم القول أم نثر ؛ فأداة الإدراك عنده هى نفسها أداة الإدراك عند الشاعر ، والمعين الذى يستقى منه هو نفسه المعين الذى منه يستقى الشاعر ، والوسيلة التشبيهية التى يستخدمها فى أداء ما يؤديه ، هى نفسها وسيلة الشاعر .

فأما أداة الإدراك عندهما معاً فهى الذوق ، أو هى الحدس الصادق ، أو الرؤية المباشرة التى تواجه الحق مواجهة لا تدع بصاحبها حاجة إلى إقامة البرهان ؛ وأما المعين الذى يستقيان منه معاً ، فهو الذات من باطن ، وعندئذ لايكون الناظر إلى خارج ظاهر إلا بمقدار ما يعين صاحبه على بلوغ صميم ذاته ؛ وأما الوسيلة التشبيهية التى يستخدمها الصوفى والشاعر معاً فهى الألفاظ التى توحى ولا تحدد ، وتحرك ولا تقطع ، ثم هى الصور التى ينحتها صاحبها نحتاً ليمثل فيها الحق وكأنما هو من قبيل الواقع المشهود ؛ فلا عجب أن نرى الصوفى غير مقتصر فى تعبيره الوجدانى على المضمون الشعرى وحده ، بل نراه أحياناً يصوغ ذلك المضمون صياغة الشاعر فى وزن وقافية .

ومن هذا القبيل قصيدتان تنسبان إلى الإمام الغزالى ، إحداهما هائية ومطلعها :

ما بال نفسى تطيل شـــكواها ... إلى الورى وهى ترتجى الله

وعدد أبياتها أربعة وستون بيتاً ؛ والأخرى تائية هى التى أتناولها الآن بالعرض والتحليل ، ومطلعها :

بنور تجلى وجه قدسك دهشتى ... وفيك على أن لا خفاً بك حيرتى

(*) ألقيت فى مهرجان الغزالى بدمشق فى شهر مارس من سنة ١٩٦١ .

وعدد أبياتها ستة وستون وثلثمائة بيت ؛ وقد تكون نسبة القصيدتين — أو إحداهما — إلى الإمام الغزالى موضع شك ، برغم الخاتمة التى علق بها الناشر على القصيدتين ، وهو محيي الدين صبرى الكردى ، إذ يقول فى تلك الخاتمة : « طبعنا هاتين القصيدتين (التائية والهائية) على نسخة مخطوطة صحيحة مؤرخة بتاريخ خامس عشر ربيع الآخر سنة ٨٨٢ هجرية . . » — أقول إن نسبة القصيدتين — أو إحداهما — إلى الإمام الغزالى قد تكون موضع شك ، لكن هذا يكون أدعى إلى تناولهما بالدرس منه إلى إهمالها كأن لم يكونا .

٢

جاء فى « المنقذ من الضلال » أن الغزالى حين أراد لنفسه علماً يقينياً « ينكشف فيه المعلوم انكشافاً لا يبقى معه ريب » كعلمه — مثلا — بأن العشرة أكثر من الثلاثة ، « فلو قال لى قائل : لا ، بل الثلاثة أكثر ، بدليل أنى أقلب هذه العصا ثعباناً ، وقلبها ، وشاهدت ذلك منه ، لم أشك بسببه فى معرفتى ، ولم يحصل لى منه إلا التعجب من كيفية قدرته عليه ، فأما الشك فيما علمته فلا » أقول إن الغزالى حين اراد لنفسه علماً بهذه الدرجة من اليقين ، راح يتعقب علومه — كما فعل ديكارت من بعده بخمسة قرون ونصف قرن — فإذا هى إما قائمة على الحس أو قائمة على الضرورة العقلية ، وكان الإمام قبل ذاك — وهو لم يزل فى أول عهد الصبا — قد تحرر من رابطة التقليد الذى كثيراً ما يكون هو وحده السند الذى يستند إليه أصحاب العقائد .

فهو الآن يسأل نفسه : أتكون ثقتى بالمحسوسات وبالضروريات العقلية من جنس ثقتى قبل عهد الصبا بما كنت لقنته تلقيناً فقبلته عن تقليد ؟ أم أن ركونى إلى العلوم القائمة على الحس ، والعلوم القائمة على الضرورة العقلية ، مؤتمن ، لا غدر فيه ؟ يقول الإمام : « فأقبلت بجد بليغ أتأمل فى المحسوسات

«الضروريات ، وأنظر هل يمكنني أن أشكك نفسي فيها ؟ فانتهى بي طول التشكيك إلى أن لم تسمح نفسي بتسليم الأمان في المحسوسات أيضاً ، وأخذ يتسع هذا الشك فيها ويقول : من أين الثقة بالمحسوسات ، وأقواها حاسة البصر ، وهي تنظر إلى الظل فتراه واقفاً غير متحرك ، وتحكم بنفي الحركة ؟ ثم بالتجربة والمشاهدة ، بعد ساعة ، تعرف أنه متحرك ، وأنه لم يتحرك دفعة بغتة ، بل على التدريج ذرة ذرة ، حتى لم تكن له حالة وقوف ؛ وتنظر إلى الكوكب فتراه صغيراً — في مقدار دينار — ثم الأدلة الهندسية تدل على أنه أكبر من الأرض في المقدار ؛ هـذا وأمثاله من المحسوسات يحكم فيها حاكم الحس بأحكامه ، ويكذبه حاكم العقل . . . » .

هكذا ترتفع ثقة الغزالي عن المحسوسات ، كما كانت من قبل قد ارتفعت عن التقليد ؛ أفتكون الضروريات العقلية وحدها ملاذنا الأمين ، وما هذه الضروريات إلا الأوليات التي بغيرها لا يستقيم تفكير ، «كقولنا العشرة أكثر من الثلاثة » ، وكقولنا « النفي والإثبات لا يجتمعان في الشيء الواحد ، والشيء الواحد لا يكون حادثاً قديماً ، موجوداً معدوماً ، واجباً محالا » ؟ .

« فقالت المحسوسات » — هكذا يروي الغزالي — بم تأمن أن تكون ثقتك بالعقليات كثقتك بالمحسوسات ، وقد كنت واثقاً بي ، فجاء حاكم العقل فكذبني ، ولولا حاكم العقل لكنت تستمر على تصديقي ؟ فلعل وراء إدراك العقل حاكماً آخر ، إذا تجلى كذّب العقل في حكمه ، كما تجلى حاكم العقل فكذب الحس في حكمه . . ؟ » .

جاء هذا في « المنقذ من الضلال » ، فاسمع هذا الحوار في القصيدة التائية بين الحس والعقل :

فيا أقرب الأشياء من كل نظرة	لأبعدُ شيء أنت عن كل رؤية
ظهرتَ ، فلما أن بهَرْتَ تجلّيا	بَطَنْتَ بُطوناً كاد يقضي بردّتي

فأوقعتَ بين العقل والحس عند ما خفيت خلافاً لا يزول بصُلحة
إذا ما ادعى عقلٌ وجودَك منكرا على الحس ما ينفيه قال له اثبتِ
وذلك أن الحسَّ ينفيكَ صورةً يراها ويرضى العقل فيك بحُجةِ
فمن هاهنا منشأ الخلاف ويصعب الـ وفاق بخُلف فى اقتضاء الجبلةِ
فإن قلت لم أبصرك فى كل صورة أراها أحالتْ ذاك عينُ بصيرتى
وإن قلتُ إنى مبصرٌ لك أنكرتْ مقالى ولم تشهد بذا لىَ مقلتى
تجليتَ منى فىَّ حتى ظهرتَ لى خفيتَ خفاء دق عن كل فكرةِ

فى هذه الأبيات تفرقة واضحة بين الحس والعقل ، فقد تنكر العين ما يثبته العقل بحجته ، ثم قد تخفى الحقيقة عن الحس والعقل معاً ، فلا هى بالصورة المنظورة ، ولا هى بالفكرة المعقولة ، ومع ذلك تراها متجلية ، حتى إذا ما أراد مدركها أن يمسكها بقيد العقل المنطقى ، قَيْدِ المقدمات والنتائج ، خَفِيَت خفاء وبطنت بطوناً يوشك أن يودى بصاحبه إلى التشكك فيما كان قد رآه بعين البصيرة فى جلاء باهر ، وعندئذ تأخذ العقل حيرة فلا يدرى أهو إزاء حقيقة ماثلة أم أن الأمر كله وهم وخداع ؟

تشتت عقــلى فيك بعد تجمع كما اجتمعت بلواى بعد تشتت

وإذن فلا العقل ولا الحواس أداة لإدراك الحق إلا أن يهتديا بنور البديهة ترسم أمامهما الطريق ، وبغير هذا النور يكون الضلال .

وكم لك داع منك فيك مبصرٌ لعقلك لكن لست تصغى لدعوة
وكل مريض الجسم يمكن برؤه ويعجز أن يشفى مريض البديهة

وإنه لمن الأمور الشائعة أن يشبه إدراك البديهة بالنور ، فديكارت يسميه « بالضياء الروحى » أو « بالنور الفطرى » ؛ وكذلك يفعل الغزالى فى هذه القصيدة ؛ فالبديهة عنده توقد كالمصباح فتجلو عنه غشاوة الأعراض ، وتضىء له حقيقة جوهره وحقيقة الله :

جلَتْ شبهة الأعراض عنى بديهةٌ توقد كالمصباح فى جوهريتى

رأيتُ بها النـور الإلهى لأنها ... وراء ستور للأمـور دقيقـة
فحققتُ ما قد كنت فيه مشككاً ... وعاينت ما قد كان فى سرٍّ خفية
وأدركت ما المقصود من بدأتى ومآل ... مراد بإحيائى ومـوتى ورجعتى
ولم يبق عندى ريبةٌ فى الذى استرا ... ب منـه أناس فى أمور كثيرة
فألقت عصاها النفسُ منى وأيقنت ... بأن سَفَرَتْ عن وجه نجمى سَفْرَتى

٣

تلك إذن هى أداة الإدراك الصحيح ، فأين نوجه تلك الأداة ؟ وماذا ندركه بها ؟ الجواب : نوجهها إلى طوية النفس ودخيلة الملمات ، فنرى الحقيقة مرموزاً إليها بأسطر لا تلبث أن يجتمع معناها فى جملة تضم أجزاءها فى وحدة واحدة ؛ وعندئذ يتبين للرائى أن الله قد أودعه صحيفة سره ، وإن وجوده ليتحقق إذا ما كشف فى نفسه — لنفسه — عن ذلك السر المكنون ؛ وأروع ما ينطوى عليه ذلك السر هو أن موطن الإنسان الحقيقى ليس ها هنا فى عالم الحس ، برغم أنه قد ولد فيه ونشأ ؛ وإن حقيقة الإنسان لتظل مبهمة عليه إلا أن يخصه الله بحكمة ، وهو لا يخص بالحكمة إلا من شمله برحمته ، فإذا ما وهب الإنسان حكمة تبينت له معانى الرموز الملغزة التى يراها فى نفسه ، فإذا تلك الرموز حقائق جلية واضحة تنير الطريق كأنما هى البرق يلمع فى الفلاة فيهتدى به الركب خلال أستار الظلمة المطبقة على الآفاق :

وأقريتنى من رمز طُرسى أسطرا ... فتمَّت بها تفصيلَ عندك جملتى
وأقررتنى منى عـلىَّ بأنـنى ... صحيفـة سرٍّ طيُّها فيه نشرتى
وأفشيتَ بى سرّى إلىّ فأصبحتْ ... وقد أعربتْ إذ أفصحتْ عنه عجمتى
وأفهمتنى منى بأن ليس موطنى ... مكاناً به فى عالم الحس نشـأتى
فأبهمتَ ما أفهمتَ إذ ليس مدركٌ ... لذلك إلا من خصصت بحكمة
ومن ذا الذى خصصتَ منك بحكمة ... ولم تك قد عمّمْتَ منك برحمة ؟

فكم أظهرتْ تلك الإشارات خافياً   وإن عزبت عن فهم قوم ودقّت؟
وما لاح ذاك البرق إلا ليهتدى   به الركب لكنْ ظلمة الجهل أعمت

نعم إن ظلمة الجهل لتعمى أصحابها حتى ليحسبوا أن لا عالم إلا ما تدركه الحواس ، فما لم يكن الكون كائناً تحت أنوفهم ، أنكروه ، وأولى بهم أن يعلموا أن هذه الدار التى يقع عليها البصر ، هى دار غربة ، وحرى بالغريب فى غربته أن يستبد به القلق حتى يرتد إلى موطنه الأصيل ، وهو عالم الروح والفكر :

ويستبعـد الجهالُ كوناً بموطن   إذا كان لا فى جنب منبت شعبة
ولو علمـوا ما عالم العقل منهم   وأنهمُ بالحس فى دار غربة

تلك هى حال من لم تنكشف له من النفس أسرارها . وأما من أراد له الله يقظة روحية ، فهو على وعى متصل بالسر المكنون ، لا فرق فى ذلك عنده بين صحو ونوم ، لأنه فى كلتا الحالين حى يقظان ، فلا رقدة النوم تغشى على روحـه بالوهن والفتور ، ولا يقظة الصحو تكتنفها غفلة عن الحق :

ولكننى منـى وقىّ نواعشٌ   تحركـنى فى كل سر وجهرة
فلا رقدة تغـدو علىّ بفترة   ولا يقظة تغـدو علىّ بغفلة

وإن فى هذه الوحدة الواعية التى تصل حقيقة ذاته فى حياة واحدة لا تحلل فيها ولا ازدواج ، لأقوى تعبير عن جوهره ، وإنها لتكفيه مئونة التعبير عن جوهره ذاك باللفظ ، لأن اللفظ على كل حال كليل عاجز :

يكلُّ لسـانى عن صفاتى وإنما   يعبر عـنى أننى ذات وحدة

٤

يقول الإمام الغزالى فى « المنقذ من الضلال » عن الطريقة التى اختارها تصوفه ، هذه العبارة : « وعلى الجملة ، ينتهى الأمر إلى قرب ، يكاد

يتخيل منه طائفةٌ الحلول ، وطائفةٌ الاتحاد ، وطائفةٌ الوصول ، وكل ذلك خطأ . . . » .

فى هذه العبارة القصيرة ذكر لأربعة ألوان من التصوف ، يرفض الغزالى ثلاثة منها ، ويختار لنفسه الرابع : فهو يرفض الحلول الذى يريد به المتصوفة أن الله يحل فى العارفين حلولا معناه أن يكون وجود العارف بالله هو نفسه وجود لله ؛ وكما رفض الغزالى الحلول ، كذلك رفض الاتحاد الذى هو فى عرف الصوفية كون كل شىء موجوداً بالله معدوماً بنفسه ، فليس لأى شىء وجود خاص يتحد به مع الله ، كلا فذلك محال ، بل إن الشىء من الأشياء أو الحى من الأحياء لا يعد وجوداً من حيث هو فرد قائم بذاته ، بل هو موجود من حيث إن الله موجود ؛ (وكان الحلاج من القائلين بالحلول ، وأبو يزيد البسطامى من القائلين بالاتحاد) .

وأما الوصول الذى يرفضه الغزالى أيضاً كما رفض الحلول والاتحاد ، فيحتاج إلى قليل من الشرح والتعليق ، ذلك لأنه يفهم بأحد معنيين : فإما أن يفهم على أنه وصول لله بمعرفته ، وإما أن يفهم بمعنى الوصل الذى يصل الذوات فى ذات واحدة ؛ يقول ابن عطاء الله السكندرى فى « الحكم » : « وصولك إلى الله وصولك إلى العلم به ، وإلا فجلَّ ربنا أن يتصل به شىء أو يتصل هو بشىء » ؛ فيقول « الرُّندى » فى شرح هذه العبارة ما يأتى : « الوصول إلى الله الذى يشير إليه أهل هذه الطريقة هو الوصول إلى العلم الحقيقى بالله تعالى ، وهذا هو غاية السالكين ، ومنتهى سير السائرين ؛ وأما الوصول المفهوم بين الذوات فهو متعال عنه ؛ يقول الجنيد : « متى يتصل من لاشبيه له ولا نظير بمن له شبيه ونظير ؟ هيهات ! هذا ظن عجيب إلا بما لطف اللطيف من حيث لا درك ولا وهم ولا إحاطة إلا إشارة اليقين وتحقيق الإيمان » (شرح ابن عباد الرندى على الحكم العطائية ، ج ٢ ص ٤٨) .

وأعتقد أن الغزالي حين يرفض طريقة الوصول ، فإنما يرفضها حين يفهم الوصول بمعنى الوصول بين الذوات ؛ وأما الوصول بمعنى معرفة الله ، فهذا بعينه ما يقبله الغزالي في تصوفه ، ويسميه « القرب » ؛ فالقرب هو معرفة الله في الدنيا وشهوده في الآخرة ؛ يقول القشيري : « أول رتبة في القرب القرب من طاعته . . وقرب الحق سبحانه ، ما يخصه اليوم به من العرفان ، وفي الآخرة ما يكرمه به من الشهود والعيان » (الرسالة القشيرية ، ص ٤٢) — ولعل الإمام الغزالي قد اختار كلمة « القرب » لحالة العرفان التي يجعلها طابعاً لتصوفه ولم يختر كلمة « الوصول » مع أن معرفة الله أحد معنييها ، لوجود مشتقات الكلمة الأولى في القرآن الكريم : « وإذا سألك عبادي عني فإني قريب » « ونحن أقرب إليه منكم ولكن لا تبصرون » « ونحن أقرب إليه من حبل الوريد » .

ونعود إلى القصيدة التي نحن الآن بصددها ، لنلتمس فيها الأجزاء التي تصف حالة القرب ، أو حالة معرفة الله ، التي هي حالة المتصوف كما يراها وكما يمارسها إمامنا الغزالي ، فنجد القصيدة مليئة بالشواهد .

كقوله :

فيا أقرب الأشياء من كل نظرة   لأبعدُ شيء أنت عن كل رؤية

وقوله :

توحَّشتُ من أبناء نوعي ولم يكن   لشيء سوى أنسي بقربك وحشتي

وقوله :

وكان بودي لو قبلت تقــربي   إليك ولكن لستُ أهلا لقربة

وقوله :

بعيدة أطــلال الديار قريبة   وأعجب شيء بُعدُ دار قريبــة

هذه أبيات وردت فيها كلمة « القرب » بلفظها ، وفيما يلي أمثلة قليلة

من شواهد كثيرة جداً وردت فى القصيدة ، تشير إلى الحالة العرفانية التى قصد إليها الغزالى بتصوفه :

كقوله :

وناجيتَنى فى السرِّ منى فأصحتْ ... وقد طُويتْ عما سواك طَويَّتى

وقوله :

وما وصلتْ نفسى إلى عالم الصفا ... بما دُون تحصيل العلوم الجليلة

وتمييزها عن نوعها بمعارف ... يروجهـــا فى عـــالم البشرية

وقوله :

يموت الفتى بالجهل من قبل موته ... ويحيا بروح العلم من بعد ميتة

فما مات حى العلم يوماً ولم يكن ... بحىٍّ ممات الجهل مقدار لحظة

وقوله :

وأحييتَ منى ما أماتتْ جهالتى ... حياة مُحالٌ أن تحال بموتتى

ومن حييتْ من موتة الجهل نفسُه ... بعلم نجت من قطع كل منية

وكم موجةٍ من بحر علم أثرتَها ... لدىَّ بريحٍ منك أجرتْ سفينتى

فرت تشق الكون حين مهبُّها ... ملجَّجة حـــتى أفادت معيـــتى

ومن لم يحط علماً بمعنى وصورة ... له فبصير العين أعمى البصيرة

فزرع ولكن لم يُفد حصد حبَّه ... ومخض ولكن لم يفد مخض زبدة

٥

لكن القصيدة أبياتاً قد تشكك فى صحة نسبتها إلى الغزالى ، لدلالتها الظاهرة على تصوف الحلول أو تصوف الاتحاد أو تصوف الوصول ، وكلها ضروب من التصوف رفضها الغزالى ــ كما أسلفنا ــ ومن أمثلة ذلك قوله :

فما قىَّ فضل عنك يخطر فيه لى ... سواك فوقتى فيك غير موقَّت

وقوله :

وهل أنا إلا أنت ذاتاً ووحدة ... وهل أنت إلا نفس عين هويتى

وقوله :

إذا غبت عني كنتُ عندك حاضراً ... ومن عجب أن غيبتي فيك حضرتي
فيا باطناً ألقاه في كل ظاهر ... ويا أولاً ما زال آخر فكرتي
... ...
ملأتَ جهاتي الست منك فأنت لي ... محيط وأيضاً أنت مركز نقطتي
فصرتُ إذا وجهتُ وجهي مصلياً ... فرايض أوقاتي فنفسي كعبتي
فصار صيامي لي ونسكي وطاعتي ... ونحري وتعريفي وحجي وعمرتي
وحولي طوافي واجبٌ وخلاله ... استلامي لركني من مناسك حجتي
وذكري وتسبيحي وحمدي وقربتي ... لنفسي وتقديسي وصفو سريرتي
ولو هم مني خاطر بالتفاتة ... لما كان لي إلا إليَّ تلفتي
ولو لم أؤد الفرض مني إلى لم ... يصحَّ بوجه لي ولم تبرَ ذمتي
وكنتُ على أني أوحد ظاهراً ... ففي باطني قد دِنْتُ بالثنوية

تلك كلها شواهد دالة على حلول أو على اتحاد ، مما قد يشكك في نسبتها إلى الغزالي ، لكننا نستطيع أن نفهمها بالمعنى الذي يصل العارف بالمعروف فتزول دواعي الشك ؛ وها هوذا الغزالي يصف طريقة التصوف إجمالا — في المنقذ من الضلال — فيذكر أن « أول شروطها تطهير القلب بالكلية عما سوى الله تعالى ، ومفتاحها . . . استغراق القلب بالكلية بذكر الله ، وآخرها الفناء بالكلية في الله . . » فإذا كان أول التصوف استغراق القلب بذكر الله ، وآخره الفناء في الله ، ثم إذا كان ذلك لا يناقض عنده حالة القرب التي يجعلها طابعاً لتصوفه كانت الشواهد التي أسلفناها لا تقتضي بالضرورة ألا يكون الغزالي هو ناظم القصيدة .

٦

قلت في أول كلمتي إن الصوفي شاعر بأداته الإدراكية — وهي الذوق — أولا ، وبمعينه الذي يستمد منه — وهو النفس — ثانياً ، وبصوره التشبيهية

التى تجسد المعانى المجردة ثالثاً ؛ وقد تناولت الجانبين الأولين فى القصيدة الثانية ، وبقى أن أسوق مثلا أو مثلين من القصيدة على قوة التصوير الشعرى :

انظر إلى الشاعر وقد قسم نفسه نفسين : نفس عليا نفيسة ، ونفس دنيا هى محط الشهوة ، ويريد الشاعر أن يتودد إلى نفسه العليا فراراً من نفسه الدنيا ، فيدور بينه وبينها الحوار التالى :

وقلت لها مـــنىّ عـــلى بنظرة ... أنال بها من حسن وجهك منيتى
ألم تعلمى ما حل بى منك من جوى ... وكابدت من أشجان قلب واوعة
فإن الجبال الشم وهى رواسخ ... لو احتملت بعض الذى بى لدكت
فأحزان قلبى لا تجـــود بسلوة ... وأجفان عيـــنى لا تسح بدمعة
ولولا حـــنينى لم تحنّ مطيةٌ ... ولولا نواحى لم تنح وُرْق أيكة
ولو لا خطابى لم يقع عـــين عابد ... على لما منى الصبـــابة أبلت
فلا ماء إلا بعض فيض مدامعى ... ولا نار إلا دون أنفاس زفرتى
فقالت : بعينى ما لقيتَ وإنه ... ليؤلم قلبى أن تُشاكَ بشوكة
وإنى على ما فىّ من صَلَف البها ... لراغبة فى الوصل أعظم رغبة
ولكن وشاة السوء فيك كثيرة ... وليست مع الواشين تمكن رؤيتى
وأنت فمغـــرىٌّ بالحسان وإننى ... لأكره مابى أن أرى وجه ضرتى
ومن لم يصنى صنتُ وجهى ببرقع ... وصورٍ فيه صورة دون صورتى
ليمتحن الخطاب لى إذ يرونها ... أيلهون عنى أم يتمنون خطبتى
وما هى إلا عبدة لى ، جميلةٌ ... تظن — وما أفعالها بجميلة
فما كان إلا أن رأى الناس وجهها ... فهاموا بها فى فج وجه ووجّة

وانظر إلى هذه الصورة الرائعة التى يصور بها الشاعر خشوع الكون كله لعظمة الله تعالى ، وفيها يقول :

تأمل صلاة الشمس عند وقوفها ... لدى الظهر فى وسط السماء بخشية

وإثباتها وقت الزوال بركعة   وإتمامها عند الغروب بسجدة
كذا جملة الأفلاك راكعة بما   جرت سجدةً لله في كل طرفة

• • •

وفى القصيدة نواح أخرى كانت تستحق الوقوف عندها قليلا أو كثيراً ، كالصراع بين النفس وشهواتها ، وكالعناصر الأفلاطونية السارية فيها ، وكالحديث فى موسيقية الوجود ، والحديث عن الفضيلة بأنها غاية الغايات ، وكالحب الإلهى وكون سعادة الإنسان مرهونة به ؛ كذلك كان مما يستحق النظر أن نقارن بين تائية الغزالى هذه وتائية ابن الفارض لكن الوقت محدود ، وقدرة الباحث قصيرة المدى .

نظرية الشعر عند الفارابي(*)

فى هذا المهرجان ، الذى يقام للشعر فى دمشق الفيحاء ، نود أن نزجى تحية عابرة لفيلسوف عاش هاهنا منذ ألف عام ، فاستلهم مروج هذه الأرض الفواحة بأريجها ، واستوحى ماءها الذى يصطفق به بردى رحيقاً سلسلا ، هو أبو نصر الفارابى ، الذى يقول عنه ابن خلكان إنه « كان مدة مقامه بدمشق ، لا يكون غالباً إلا عند مجتمع ماء أو مشتبك رياض حيث كان يقضى وقته ويؤلف كتبه ، فهو « فيلسوف المسلمين بالحقيقة » كما يقول القاضى صاعد الأندلسى فى « طبقات الأمم » ، وهو « فيلسوف المسلمين غير مدافع » كما يقول القفطى فى « أخبار العلماء بأخبار الحكماء » وهو « أكبر فلاسفة المسلمين » كما يقول ابن خلكان فى « وفيات الأعيان » ؛ فإذا لم يكن هذا المهرجان القائم مناسبة مواتية لتكريمه فيلسوفاً ، استحق أن يشير إليه تاريخ الفكر باسم « المعلم الثانى » بعد أرسطاطاليس المعلم الأول ، فلا أقل من لمحة سريعـــة نذكر بها مذهباً له فى الشعر مما له اتصال بهذا العيد .

ورد فى كتاب الفارابى « إحصاء العلوم » نص يصف به — فى إيجاز وتركيز — طبيعة الشعر ومهمته ، مما يصح ، بل مما ينبغى أن يكون موضع عنايتنا تحليلا ونقداً ، لأنه يضع الأساس لمذهب فى الفن الشعرى ، أراه قريب الشبه بمذهب معاصر يعرضه « I. A. Richards » فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » ومؤدى هذا المذهب الفارابى هو أن الغاية التى يحققها الشعر ، هى أن يوحى لقارئه بوقفة سلوكية يريدها له الشاعر ، لا بالقول المباشر ، بل برسم صورة يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة الإشارة الموحية ، ولو صدق هذا المذهب ، كانت لنا به ثلاثة معايير يكمل بعضها بعضاً ، نستطيع بها أن نميز جيد الشعر من رديئه : أولها أن ترسم القصيدة

(*) ألقيت فى مهرجان الشعر بدمشق فى مايو من سنة ١٩٥٩ .

صورة أو صوراً تتكامل أجزاؤها بحيث يمكن تصورها ، وثانيها أن يكون للصورة المرسومة من قوة التداعي ما تستجلب به إلى الذهن شبيهاً لها من الخبرة المكنونة عند قارئها ، وثالثها أن تكون الصورة المستدعاة حافزاً لصاحبها على اصطناع وجهة للنظر ، ينظر بها إلى العالم ، فيصطبغ بها سلوكه على وجه الاجمال .

إذن فهذه ثلاث خطوات تتحقق بها طبيعة الشعر : صورة ترسم أولا ، فخبرة خاصة تستدعيها هذه الصورة المرسومة من ماضي ذكرياتنا ، ثانياً ، فوقفة سلوكية نقفها إزاء العالم بناء على هذه الخبرة الخاصة ، ثالثاً ، وسأعرض عبارة الفارابي بنصها ، مجزأة ثلاثة أجزاء ، كل جزء منها يصف مرحلة من المراحل الثلاث ، معقباً على كل جزء من النص بشيء من الشرح يلقي الضوء على معناه :

(١) يبدأ الفارابي بقوله : « الأقاويل الشعرية هي التي تؤلف منها أشياء ، شأنها أن تخيل — في الأمر الذي فيه المخاطبة — خيالا ما ، أو شيئاً أفضل أو أحسن ، وذلك إما جمالاً أو قبحاً ، أو جلالة أو هواناً ، أو غير ذلك مما يشاكل هذه » .

إلى هنا ينتهي الفارابي من الخطوة الأولى ، وهي أن تخيل القصيدة خيالاً ما ، في الموضوع الذي يريد أن يخاطب الناس فيه ، أي أن ترسم القصيدة صورة ما ، لا ينعكس فيها الواقع انعكاساً مباشراً ، ومعنى هذا أن الصورة الشعرية لا تجيء محاكاة للحقيقة الواقعة في عالم الأشياء بل هي صورة يختار لها الشاعر أجزاءها كما يريد له فنه ، ولا يشترط أن تكون الصورة المرسومة محببة إلى النفس ، بل قد تكون كريهة منفرة تبعاً لنوع الفكرة التي يريد الشاعر أن يوحي بها إلى القارئ ، والتي ستكون بدورها أساس الوقفة السلوكية التي ينتظر للقارئ أن يقفها إزاء العالم ، إذ قد يريد الشاعر لقارئه أن يزور عن فعل معين أحياناً كما قد يريد له أن يقبل على فعل آخر أحياناً أخرى .

(٢) ننتقل الآن إلى الجزء الثانى من عبارة الفارابى، وهو الجزء الذى يصف به المرحلة الثانية، عندما يتأمل القارئ الصورة التى قدمها إليه الشاعر، لا ليقف عندها وكفى - بل لتثار فى ذهنه خبرات ماضية بينها وبين الصورة الحاضرة أمام ذهنه شبه، ففى هذا الجزء يقول الفارابى: «ويعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية - عند التخيل الذى يقع عنها فى أنفسنا - شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشىء الذى يشبه ما يعاف، فإنا من ساعتنا يخيل لنا فى ذلك الشىء أنه مما يعاف، فتقوم أنفسنا منه، فتتجنبه، وإن تيقنا أنه ليس فى الحقيقة كما يخيل لنا».

وهذه هى الخطوة الثانية، فبعد أن ترسم الصورة التى قدمها الشاعر فى ذهن القارئ يحدث له نفس الشىء الذى يحدث حين ينظر إلى شىء ليس فى ذاته كريهاً، لكنه يشبه شيئاً آخر كريهاً. فيستدعى الشبيه شبيهه إلى الذهن، فمن الحقائق النفسية المعروفة، ذلك القانون الذى يسمونه بقانون التداعى، وخلاصته أنه إذا اقترن فى خبرتك شيئان لأى سبب من الأسباب، ارتبط هذان الشيئان أحدهما بالآخر، بحيث إذا عرض لك أحدهما، وثب الآخر إلى ذهنك فوراً، فقد تصف الشىء الواحد بصفتين، كلتاهما - من حيث الواقع - صحيحة، ومع ذلك فإحداهما تكون مدحاً، والأخرى تكون قدحاً، حسب ما تستدعيه كل منهما إلى الذهن، فالأمر كما يقول الشاعر:

«تقول هذا مجاج الزهر تمدحه وإن ذممت تقل قىء الزنابير»

لكن لماذا يعول الشاعر على أن تستثير الصورة الخيالية فى أنفسنا شيئاً سواها مما يشبهها؟ إنه يفعل ذلك لأن الصورة الخيالية - بحكم كونها خيالية - لا تتصل بالواقع صلة مباشرة، وبالتالى فهى وحدها لا تصلح أداة نمس بها العالم الخارجى مساً مباشراً، وإذن لا بد أن أستعين بها على إخراج شىء آخر من مكنون نفسى، تتوافر فيه هذه الصلة المباشرة بعالم الأشياء الخارجية كما هى واقعة، يصلح أساساً للوقفة السلوكية التى يراد لى أن أقفها.

ولعله من المفيد هنا أن نسوق مثلاً نوضح به ما نريد : خذ هذه الأبيات الثلاثة :

غير مجد فى ملتى واعتقادى   نوح باك ولا ترنم شاد
وشبيه صوت النعى إذا قيـ   ـس بصوت البشير فى كل ناد
أبكت تلكم الحمامة أم غنـ   ـت على فرع غصنها المياد

فهاهنا صور يلاحق بعضها بعضاً ليقوى بعضها بعضاً ، حتى لكأنما هى صورة واحدة : باك ينوح وإلى جواره شاد يترنم ، نعى ينقل الخبر المشؤوم وإلى جواره بشير يهتف بالبشرى ، حمامة تغمغم على غصن مياد ، فلا ندرى أهو بكاء منها أم غناء — فهل يراد لنا أن نقف إزاء هذه الصور فى ذاتها ، لا نجاوز حدودها ؟ كلا ، بل المراد أن نتأمل الصور لتحدث النقلة منها إلى أشباهها مما قد خبرناه فى حياتنا الماضية ، فقد يعود إلى خاطرى — بسبب حضور هذه الصور فى ذهنى — أمثلة خبرتها بنفسى وعشتها إذ كنت أذوق من الشىء الواحد حلوه ومره معاً ، إنه لاجدوى من هذه الصورة التى رسمها الشاعر لحمامة تغمغم فلا ندرى أبكاء هو أم غناء ، ما لم تكن هذه الصورة مثيرة فى نفسى لهذا السؤال الذى ما ينفك يعاودنا إزاء مئات المواقف وألوفها : ترى أيكون هذا الأمر خيراً أم يكون شراً — ولكن ماذا بعـــد أن يثير الشاعر من نفسى كوامنها ؟ إنه بذلك يهيئ السبيل إلى المرحلة الثالثة والأخيرة ، وهى أن تتبلور عندى فى النهاية وجهة معينة للنظر ، ففى حالة هذه الأبيات المذكورة ، لا بد أن ينتهى بى الأمر إلى وقفة من يعلو على الحوادث ، بحيث ينظر إليها فإذا هى عند العقل سواء ، وإنها لنظرة من شأنها أن تشكل سلوكى فى مواقف الحياة العملية ، وهنا ننتقل إلى الجزء الثالث من عبارة الفارابى .

٣ — ففى الجزء الثالث من النص الذى نعرضه ، فنعرض به مذهباً متكاملاً فى طبيعة الشعر ، يقول الفارابى : « إننا نفعل فيما تخيله لنا

الأقاويل الشعرية . . . كفعلنا فيها لو أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول — وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك ، فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه ، فإنه كثيراً ما يكون ظنه أو علمه مضاداً لتخيله ، فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه » .

فى هذا الجزء من عبارة الفارابى وصف لتأثر الإنسان بما يرتسم له فى ذهنه من خيال حتى وإن علم أن واقع الأمر لا يطابق هذا الخيال المرتسم وهو جزء ملىء باللفتات النفسية النافذة ، فعلى الرغم من أن قارئ الشعر حين يجد نفسه إزاء صورة لا يشك فى أنها نسج من وهم الشاعر ، إلا أنه — من عجب — يصدر فى سلوكه عما خيله له الشاعر ، لا عن علمه هو بالواقع علماً قد يضاد هذا الخيال ، ولا يفوت الفارابى أن يلاحظ هذه الملاحظة العامة عن الطبيعة الإنسانية ، وهى أنه إذا ما تعارض وهم الإنسان مع علمه بالواقع فالأغلب جداً أن يميل الإنسان نحو التصرف وفق وهمه ، غاضاً نظره عن معرفته العقلية ، مما حدا بفلاسفة المنهج العلمى جميعاً ألا يدخروا من وسعهم للفت أنظار العلماء ودع عنك عامة الناس — إلى هذه الحقيقة العجيبة من طبيعة الإنسان وهى أن يتأثر بأوهامه إلى الحد الذى يعميه عن رؤية الواقع كما هو ، وحتى إن رأى الواقع رؤية واضحة ، ولبثت أوهامه قائمة ، كان الأرجح — إذا لم يلجم طبيعته الجامحة بالشكائم — أن يلبى نداء الوهم قبل أن يصغى إلى صوت الحقيقة الواقعة .

وعلى هذا الجانب من الفطرة البشرية يبنى الفارابى خطوته الثالثة فى مذهبه عن الفن الشعرى ، إذ يركن ركون الواثق أو يكاد ، إلى أن الشعر إذا أجيد فيه التصوير كان قميناً أن يفتن القارئ فتنة تلهيه عن ذات نفسه ، أى أنها تصرفه عن إدراكه الواعى ، بحيث يواجه الصورة الخيالية فكأنما هو يواجه أمراً واقعاً ، بل ما هو أقوى أثراً من الأمر الواقع .

والحق أن هذا موضع من مواضع السر فى لفنون كلها ، فمن ذا ينظر إلى المسرحية الجيـــدة ولا ينسى أنه إزاء عالم من خلق الفنان ، فيكاد يضحك مع من يضحك على خشبة المسرح ويبكى مع من يبكى ، متوهماً أنه إزاء عالم الحوادث الجارية .

ونعود إلى عبارة الفارابى لنتتبع قوله عن أثر الشعر فى استثارة قارئه إلى وقفة سلوكية ، إذ يقول : « وإنما تستعمل الأقاويل الشعرية فى مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شىء ما ، باستفزار إليه واستدراج نحوه :

وذلك إما أن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده فينهض نحو الفعل الذى يلتمس منه بالتخييل ، فيقوم التخييل مقام الروية ، وإما أن يكون إنسان له روية فى الذى يلتمس منه ولا يؤمَن إذا روّى فيه أن يمتنع ، فيعاجل بالأقاويل الكاذبة ، ليسبق بالتخييل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل » .

وواضح من هذه الفقرة أن الناس من حيث الروية العقلية صنفان : فصنف منهما لا يصدر فى أفعاله عن روية وتدبر ، وإذن فالشعر أصلح ما يكون لهذه الطائفة من الناس ، لأن الصور الخيالية التى يقدمها لهم الشاعر لن تجد فى أنفسهم علماً آخر يناقضها فيفوق فعلها ، ولا غرابة إذن أن تزداد أهمية الشعر — من حيث هو حافز إلى السلوك — فى أولى مراحل التاريخ ، وفى الإنسان الفرد وهو فى سورة شبابه ، وأما الصنف الثانى من الناس ، وهم أولئك الذين أخذ المنطق العقلى بزمامهم ، فتراهم يقلبون الأمور على وجوهها قبل أن يأخذوا فى العمل ، كما راح هاملت يقلب الأمر على وجهيه : أبقاء أم فناء ؟ قبل أن يهم بفعل معين فى موقفه الذى كان فيه ، فهمة الشاعر إزاء هؤلاء أن يقطع عليهم تفكيرهم المنطقى الهادئ ، ليدس فى أنفسهم حافزاً يحفزهم إلى سلوك معين قبل

أن يحول تفكيرهم فى العواقب دون التصرف على النحو المراد لهم أن يتصرفوا به .

لهذا كله كان لا بد للأقاويل الشعرية ـ كما يقول الفارابى فى جملته الختامية ـ « أن تجمل وتزين وتفخم ويجعل لها رونق وبهاء » .

• • •

تلك هى نظرية الفارابى فى المضمون الشعرى ماذا عساه أن يكون وهى نظرية أوجزها وركزها فى صفحة واحدة من كتاب ، ولكنها جديرة منا بدرس وتحليل وتطبيق ، يبرز منها جوانب قوتها ويظهر نواحى ضعفها ، ومن النتائج القوية التى تتفرع عنها ـ فيما أرى ـ حلها لإشكال ما ينفك قائماً بين النقاد وهو : هل يخضع الفن للأخــلاق ، أو أن القيمة الجمالية فى الفنون مستقلة عن معايير الفضيلة ؟ أو بعبارة تلوكها ألسنة النقاد اليوم : أيكون الفن هادفاً أم لا يكون ؟

إننى لو كنت لأختار لنفسى جواباً عن هذا السؤال ـ لما ترددت لحظة فى التفرقة الفاصلة الحاسمة بين مجال الفن من ناحية ، ومجال الأخلاق من ناحية أخرى ، فلكل من المجالين معياره ، فلا فرق عند الفن بين أن يصور الفنان فضيلة أو أن يصور رذيلة ما دام قد أجاد التصوير فى كلتا الحالتين . وهذا هو ملتن يصور الله ويصور الشيطان فيجيد فى الصورتين معاً ، بل لعله فى تصوير الشيطان أجود وأقوى . وإذن فهو فنان بهذه كما هو فنان بتلك .

لكننى أجد النظرية الفارابية تحل الإشكال حلاً وسطاً ، قد يصادف قبول الطائفتين المتقاتلتين جميعاً ، فما دام الشعر عنده ـ وتستطيع أن تقول الفن كله ـ يستهدف فى نهاية الأمر استثارة القارئ ليقف موقفاً سلوكياً معيناً ، إذن فالغاية الخلقية ـ ونقصد بالأخلاق هنا السلوك بوجه عام ـ هى مدار البناء الفنى ، لكن الشعر ـ من جهة أخرى ـ لا يكون شعراً إذا هو أدى

الوعظ بطريق مباشر ، إذ لا بد من بناء الصورة الخيالية أولا – التى لا يراعى فيها إلا معايير الفن وحدها ، ثم يترك الأمر لما توحيه الصورة المرسومة لمن يطالعها ، فإذا ما كانت صورة محببة إلى نفسه ، بحيث تقمصها وسلك على هداها ، كان الشعر بهذا قد حقق الغاية الخلقية دون أن يجعلها هدفاً مباشراً ، وكذلك قل فى صورة منفرة كريهة يرسمها الشاعر ، فيطالعها من يطالعها فيعافها فيكفّ عن مزج نفسه بها ، فهاهنا أيضاً يحقق الشعر ما تبتغيه معايير الأخلاق باجتناب الشر ، ولكن الشعر لا يحقق ما يحققه فى كلتا الحالتين إلا عن طريق خدمته للفن الشعرى ذاته .

• • •

تحدث الفارابى عن مضمون الأقوال الشعرية فى الفصل الذى عقده لعلم المنطق من كتابه إحصاء العلوم ، لأنه أراد مقارنة العبارة الشعرية بغيرها من العبارات الدالة ، وكأنما هو يرد الأمر لا إلى مجرد اتفاق يجىء عرضاً ، بل إلى جذور ضاربة فى أعماق الطبيعة البشرية ، فلا ينبغى أن تكون إلا هكذا ، شأنها فى ذلك شأن قوانين الفكر نفسها . فإذا قلت إن النقيضين لا يجتمعان ، فأنت لا تقول بذلك شيئاً يمكن أن يقع ويمكن ألا يقع ، بل تقول شيئاً لا بد من وقوعه ما دامت طبيعة الإنسان العقلية هى ما هى ، وكذلك قل فى مضمون الشعر عنده ، فإذا قلنا إن الشعر يرسم صورة خيالية لتستدعى صورة أخرى من خبرة القارئ ، وهذه بدورها تدفع صاحبها إلى وقفة سلوكية معينة ، فقد قلنا شيئاً يشبه أن يكون قانوناً من قوانين النفس البشرية .

لكنه حين أراد أن يتحدث عن شكل الشعر ومبناه ، جعل هذا الحديث فى الفصل الخاص بعلم اللسان ، ثم جعل الأمر مرهوناً بالاتفاق العرف فكأنما يريد أن يقول إن المنطق العقلى لا يقتضى فى الشعر صورة بعينها ،

فعيار الصحة هنا هو القواعد الموروثة ، وبالنظر إلى علم الأشعار من هذه الجهة يجده الفارابي أقساماً ثلاثة :

فأولاً — « إحصاء الأوزان المستعملة في أشعارهم » ولنلاحظ هنا استعماله لضمير الغائب في كلمة « أشعارهم » فهو دليل على أن أمر الأوزان عنده موكول إلى تراث معلوم ، قد يختلف باختلاف الأمة ومن زمن إلى زمن .

وثانياً — « النظر في نهايات الأبيات في وزن ووزن ، أيما منها عندهم على وجه واحد ، وأيما منها على وجوه كثيرة ، ومن هذه أيما التام وأيما الناقص ، وأي النهايات يكون بحرف واحد بعينه محفوظاً في الشعر كله ، وأيما منها يكون بحروف أكثر من واحد محفوظاً في القصيدة » .

وثالثاً — « البحث عما يصلح أن يستعمل في الأشعار من الألفاظ عندهم . . . » ولنلاحظ مرة ثانية ومرة ثالثة استعماله لضمير الغائب ، مما يؤكد أنه إن جعل مضمون الشعر موكولاً إلى الفطرة الثابتة ، فهو يجعل الشكل مستنداً إلى السوابق التاريخية وحدها والمقام لا يسمح بتحليل أوفى ، لنتبين أين أصاب فيلسوفنا وأين أخطأ ، وحسبنا الآن هذه الكلمة الموجزة عن مجمل مذهبه ، وهو الفيلسوف المنطقي الذي بلغ من دقة التفكير العقلي غاية قصوى ، لكنها لم تنتقص من حاسته الذوقية التي كفلت له أن يكتب في الموسيقى رسالة هي — فيما يقال — أول رسالة علمية شهدها التاريخ كله في هذا الفن كما كفلت له أن يجيد العزف إجادة هولتها الأساطير حتى لقد روى الرواة أنه عزف في مجلس سيف الدولة يوماً فأضحك الجالسين ، ثم أبكاهم ثم أنامهم وانصرف — ومات الفارابي في دمشق في شهر ديسمبر من عام ٩٥٠ بعد الميلاد ، ويروى أنه كان عندئذ في صحبة أميره سيف الدولة ، فارتدى الأمير ثياب المتصوفة وصلى عليه وكان الفيلسوف قد قضى من عمره ثمانين عاماً .

المحتويات

رقم الايداع ٨٨/٣٠٤٦
الترقيم الدولى ٩٧٧ ـ ١٤٨ ـ ٢٠٩ ـ ٢

مطابع الشروق
القاهرة: ١٦ شارع جواد حسني - هاتف ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧٨ - برقيا: شروق - تلكس SHROK UN
بيروت: ص.ب: ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣ - برقيا: داشروق - تلكس SHOROK 20175 LE



مكتبة
د. زكي نجيب محمود

تجديد الفكر العربى
ثقافتنا فى مواجهة العصر
مجتمع جديد أو الكارثة
حياة الفكر فى العالم الجديد
من زاوية فلسفية
فى حياتنا العقلية
فى فلسفة النقد
هذا العصر وثقافته
هموم المثقفين
فى مفترق الطرق
عن الحرية أتحدث
المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى
فى تحديث الثقافة العربية

قشور ولباب
مع الشعراء
جنة العبيط
الكوميديا الأرضية
أفكار ومواقف
موقف من الميتافيزيقا
قصة عقل
قصة نفس
شروق من الغرب
قيم من التراث
رؤية إسلامية

دار الشروق